

Essi Korpi

ONKO RUUMILLA RAJOJA?

Muodonmuutos, syntymä ja kuolema Stephenie Meyerin
Twilight-saagassa

TIIVISTELMÄ

Essi Korpi: Onko ruumiilla rajoja? Muodonmuutos, syntymä ja kuolema Stephenie Meyerin *Twilight*-saagassa
Pro Gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma
Huhtikuu 2019

Tutkielmassa analyysin kohteena on Stephenie Meyerin neliosainen romaanisarja, joka tunnetaan *Twilight*-saagana. Saagan osat *Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) ja *Breaking Dawn* (2008) sekä niiden elokuva-adaptaatiot (2008-2012) olivat kaikki suuria myyntimenestyksiä, ja *Twilight*-saaga onkin yksi aikamme tunnetuimmista populaarikulttuurin ilmiöistä. Tässä tutkielmassa analyysi kohdistuu saagan ruumiillisuuteen: miten ja millaisena saaga ihmisten, vampyyrien ja muiden olentojen ruumiit esittää, millaisia rajoja ruumiillisuuteen siinä liittyy ja miten niitä kierretään ja ylitetään. Tutkimus on hyvin analyysivetoinen, ja sen ensisijainen tavoite on muodostaa syvä ja koherentti tulkinta *Twilight*-saagan ruumiillisuudesta.

Aiheeseen tartutaan kolmen pääteeman – muodonmuutoksen, naiseuden ja kuoleman – kautta. Tärkeimpänä tutkimustaustana analyysille toimii aiempi *Twilight*-tutkimus, jossa saagan ruumiillisuutta on usein sivuttu, vaikkei juuri tähän aiheeseen keskittyvää tutkimusta olekaan tehty. Myös muun vampyyrifiktio tutkimusta hyödynnetään paljon, sillä *Twilight*-saaga asettuu tahtomattaankin osaksi vampyyrikirjallisuuden perinnettä. Se kuitenkin myös poikkeaa siitä monin tavoin ja toimii siten uudistavana tekstinä. Tutkielmassa osoitetaan, miten sen vampyyrien eroavaisuudet niin kansanperinteen hirviöistä kuin muusta nykyvampyyrifiktiostakin nostavat keskusteluun uudenlaisia, vampyyrifiktiossa ennen ainakin näin suurta huomiota vaille jääneitä teemoja, kuten naiseuden ja äitiyden kysymykset ja selkeiden kategorioiden kaipuun.

Muodonmuutoksen teeman kautta käsitellään tutkielmassa erityisesti kysymyksiä mielen ja ruumiin suhteesta ja muutoksesta ja pysyvyydestä. Ruumiin osoitetaan olevan *Twilight*-saagassa sielun peili: se heijastaa persoonallisuutta ja identiteettiä, ja muodonmuutoksen kautta saagassa saavutetaan täydellinen, omaa mieltä vastaava ruumis. Tämä ruumis on myös ikuisesti samanlainen ja pysyvä, ja vaikka se esitetäänkin *Twilight*-saagassa ihanteellisena, liittyy siihen myös mahdollisuus siinä kaikkein eniten kammutusta ruumiin rapistumisesta. Kuolemassa ei *Twilight*-saagassa pelota niinkään ajatus siitä, että kuollessaan lakkaa olemasta, vaan se, että kuollut ruumis mätänee ja hajoaa. Tutkielmassa osoitetaan, miten kaikessa kuoleman kuvauksessa on itse asiassa kysymys sen ruumiillisen todellisuuden välttelystä ja kiertelystä. Saagan yliluonnolliset olennot ovat kaikki omanlaisiaan yrityksiä saavuttaa täydellinen ruumis ja ylittää kuolema.

Twilight-saaga ja sen ruumiillisuus määrittyy tutkielmassa fantasiatilaksi, jossa on mahdollista sovittaa yhteen ristiriitaiset vaatimukset, sivuuttaa konfliktit ja saada kaikki, mitä halusi ja ei edes tiennyt haluavansa. Tämä haave ja fantasia tiivistyy vampyyrinruumiiseen, joka on kaunis, täydellinen ja ikuinen. Fantasiassa on kuitenkin myös säröjä, ja rivien välistä on luettavissa myös vastarintaa ja ristiriitoja, jotka eivät ole kadonneet, vaikkei kertoja-fokalisoija Bella niitä suostukaan näkemään tai kuvaamaan. *Twilight*-saaga on fantasia, ja sellaisenaan kestävä ja liian hyvä ollakseen totta, mutta tutkielman lopuksi todetaan, ettei fantasian ole aina tarkoituskaan tulla todeksi.

Avainsanat: ruumiillisuus, vampyyrit, muodonmuutos, naiseus, kuolema, Stephenie Meyer, *Twilight*-saaga

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Aiempi <i>Twilight</i> -tutkimus	3
1.2	Lyhyt katsaus vampyyrimyyttiin	5
1.3	Tutkielman eteneminen	8
2	"A Frantic Pounding, a Racing Beat... A Changing Heart"	10
2.1	Mistä puhun, kun puhun muodonmuutoksista?	10
2.2	Rangaistukset ja pakotiet - muodonmuutos hallinnan keinona	15
2.3	Ruumiin muutos minuuden rakentamisena	24
2.4	Muutos ja pysyvyys	29
3	"Life sucks, and then you die"	37
3.1	Onko naiseus yhtä kuin äitiys? <i>Twilight</i> -saagan lapsettomat naiset.	38
3.2	Raskausajan äänetön äitiruumis	48
3.3	Synnyttävä ruumis ja hajoava kokemus	60
4	"As long as we both shall live"	69
4.1	Kuoleman kätkemisen tavat kerronnassa	69
4.2.	Kaunis kuolema	80
4.3	Ikuinen elämä	87
5	Lopuksi	97
	Lähteet	102

1 Johdanto

Yksi tämän vuosituhannen suurimpia nuortenkirjallisuuden myyntimenestyksiä on ollut Stephenie Meyerin romanttinen vampyyrifantasiasarja, joka tunnetaan *Twilight*-saagana sen ensimmäisen osan mukaan.¹ Sarjassa ilmestyi kaikkiaan neljä romaania – *Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) ja *Breaking Dawn* (2008) – jotka on suomennettu nimillä *Houkutus*, *Uusikuu*, *Epäily* ja *Aamunkoi*.² Vuosina 2008–2012 ne adaptoitiin myös viideksi elokuvaksi siten, että viimeinen kirja jakautui kahteen elokuvaan.

Saaga kertoo nuoren Isabella ”Bella” Swanin ja vampyyri Edward Cullenin rakkaustarinan ensikohtaamisesta raastavan kolmiodraaman kautta avioliiton satamaan ja vanhemmuuteen. Erilaisia ongelmia matkan varrella aiheuttavat muut vampyyrit – yksi metsästäjä, tämän kuolemaa kostava kumppani sekä itseään vampyyrien epävirallisina hallitsijoina pitävät Volturit – sekä hitaasti parempaan suuntaan kehittyvät välit naapurireservaatin ihmissusien/muodonmuuttajien kanssa. Saagassa on myös havaittavissa kehityskulku, jossa tarina yksittäisen ihmisen elämästä verrattain pienine murheineen laajenee eeppiseksi kertomukseksi maailman ja kansakuntien kohtaloista – se alkaa yhden parin rakkaustarinana, mutta päättyy lopulta tilanteeseen, jossa pelissä on niin vampyyrien kuin ihmistenkin tulevaisuus.

Kirja- ja elokuvasarja olivat molemmat todella suosittuja, ja niiden ympärille syntyi laaja fanikulttuuri. Toisaalta ne saivat aikaan myös päinvastaisia reaktioita, ja fanien lisäksi saaga keräsi myös runsaasti antifaneja. Antifanit ovat Jonathan Grayn (2003, 70–71) mukaan ihmisiä, jotka ovat samalla tavalla sitoutuneita tiettyyn tekstiin kuin fanitkin, mutta voimakkaan negatiivisten tunteiden kautta. Teksti on siis merkittävä myös heidän elämässään, ja sen vihaaminen yhtä lailla tärkeää kuin fanittaminen faneille. *Twilight*-antifaneja tutkineet Jessica Sheffield ja Elyse Merlo (2010, 220) kiinnittävät erityistä huomiota ylemmyydentuntoon, jolla antifanit saagasta ja sen faneista kirjoittavat, ja määrittelevät sitä kautta itsensä näitä paremmiksi – heillekin saaga on siis identiteettityön väline.

¹ *Twilight*-saaga-nimitystä käytän myös tässä tutkielmassa, kun puhun koko teossarjasta.

² Taksin sujuvuuden vuoksi käytän tästä eteenpäin teosten suomenkielisiä nimiä.

Twilight-saagan herättämät vahvat tunteet ja mielipiteet sekä puolesta että vastaan tekevät siitä mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Millainen on teksti, joka saa aikaan näin moninaisia, ristiriitaisia ja väkeviä reaktioita? Lisäksi uskon, että näin suureksi ilmiöksi noussut teos myös tavoittaa jotain ainakin tässä ajassa ja kulttuurissa kiinnostavaa ja merkityksellistä – siinä selvästikin on jotain, joka kiehtoo ja vetää puoleensa laajaa lukijajoukkoa.

Tutkielmassani analysoin, miten ja millaisena saaga ihmisten, vampyyrien ja muiden olentojen ruumiit esittää, millaisia rajoja ruumiillisuuteen siinä liittyy ja miten niitä kierretään ja ylitetään. Ruumiillisuus on *Twilight*-saagassa jatkuvasti läsnä: minäkertoja Bella kuvailee usein niin omaansa kuin muidenkin kehoja, ja usein hänen tunnereaktionsa esitetään nimenomaan ruumiin kautta sydämen pamppailuna tai punastumisena. Monenlaiset ruumiiseen liittyvät esteet ja rajoitukset myös nousevat siinä jatkuvasti esiin, ja etenkin muodonmuutosten kautta käsitellään myös sitä, mikä on ruumiin ja identiteetin suhde. Tarkoitukseni on selvittää, millaisena ruumis ja ruumiillisuus *Twilight*-saagassa näyttäytyy, millaista kuvaa se ruumiista rakentaa ja mitä odotuksia ruumiille asettaa.

Ruumis ja ruumiillisuus ymmärretään tässä tutkielmassa varsin laajasti ja kohdeteoslähtöisesti. Suomalaisessa aiheen perusteoksessa *Ruumis töihin!* se määritellään laajasti ja huokoisesti läpäisevänä rajana tai kohtauspaikkana, jossa ”risteytyvät ja tavoittavat toisensa yhteiskunta ja yksilö, luonto ja kulttuuri, instituutiot ja halut” (Jokinen & al. 2004, 8). Määritelmä sopii hyvin kuvaamaan *Twilight*-saagan ruumiita, sillä erilaiset vastakkainasettelut nousevat siinä usein esiin, ja niitä joko vahvistetaan tai ne pyritään osoittamaan olemattomiksi. Ruumiillisuus on siis tässä tutkielmassa kaikkea sitä, mitä se on kohdeteoksissani. Ymmärrän ruumiin myös fenomenologiasta ammentaen olemassaolon tapana, ja kiinnitän huomiota siihen, puhunko ruumiista objektina vai elettyinä kokemuksena (ks. esim. Jokinen & al. 2004, 8; Palin 1996, 240).

Twilight-saagassa ruumiillisuus etualaistuu erityisesti *Aamunkoin* puolivälin jaksossa, jossa Bellan synnytys, hänen ihmisruumiinsa kuolema ja vampyyriksi muuttuminen ovat kaikki osa samaa tapahtumaketjua. Nämä kolme hyvin ruumiillista kokemusta – synnytys/syntymä, kuolema ja muodonmuutos – kietoutuvat saagan kerronnassa yhteen. Ensin Bella synnyttää, sit-

ten kuolee, ja lopulta alkaa muodonmuutos kohti kauniimpaa ja parempaa vampyyrinruumista. Tapahtumat kuvataan lineaarisesti mutta yhteenkuuluvina, mutta kuolema levittäytyy myös sekä synnytykseen että muodonmuutokseen. Synnytyskohtaus on niin verinen ja väkivaltainen, että se voidaan nähdä osana kuolinprosessia, ja muodonmuutoksessa tullaan eläväksi kuolleeksi. Nämä kolme ruumiillista kokemusta ja näkökulmaa muodostavat myös tämän tutkimuksen rungon.

1.1 Aiempi *Twilight*-tutkimus

Twilight-saagan ruumiillisuutta on käsitelty aiemmassa tutkimuksessa jonkin verran, mutta laajaa, juuri sen ruumiillisuuteen keskittyvää tutkimusta ei ole tehty. Siihen liittyviä teemoja sivutaan kuitenkin tutkimuksissa usein, ja tässä työssä otan lähtökohdakseni erityisesti kolme aiemmasta tutkimuksesta nousevaa väitettä: 1) *Twilight*-saaga on tarina siitä, miten Bella hankkii itselleen täydellisen ruumiin (Nykivist 2011) 2) *Twilight*-saaga kertoo ruumiin ja sen halujen kontrollista (McGeough 2010) ja 3) *Twilight*-saaga on fantasiatila, jossa on mahdollista sovittaa yhteen vastakkaiset vaatimukset, kuten nuoriin naisiin kohdistuvat perinteisten arvojen ja itsenäisyyden paineet (Jameson & Dane 2014). Ajatus harmonisesta fantasiatilasta ulottuu myös muihin saagassa esiin nouseviin ristiriitoihin, kuten Bellan, Edwardin ja Jacobin väliseen kolmiodraamaan ja vampyyrien ja muodonmuuttajien välisiin kahnauksiin sekä abstraktimmalla tasolla elämään ja kuolemaan, ja toisensa poissulkevat vaihtoehdot ovat sitä vain näennäisesti.

Aiemmin tehdyssä *Twilight*-tutkimuksessa pääpaino on kuitenkin Bellan ja Edwardin välisen suhteen ja sen valtarakenteiden feministisessä analyysissä sekä sarjasta esiin nousevien konservatiivisten arvojen kritiikissä. Yleisin tästä keskustelusta nouseva kysymys on se, onko *Twilight*-saaga antifeministinen vai ei, ja etenkin ensimmäiset kritiikit saagasta suhtautuivat siihen hyvin kriittisesti. Yleinen huoli kirjojen ja elokuvien ilmestymisen ja suosion aikaan oli niiden vaikutus nuoriin lukijoihinsa: omaksuvatko lukijat saagasta esimerkiksi ajatuksen, että todellisen rakkauden vuoksi on oltava valmis satuttamaan itseään ja sietämään mitä vain, tai käsitäksiä naisen paikasta vaimon ja äidin rooleissa (Silver 2010, 122; Jameson & Dane 2014, 244)? Lisäksi Edwardia on tulkittu muun muassa psykopaattina (Merskin 2011) ja nuoria tyttöjä saalistavana vanhana miehenä (Butler 2013), ja kiinnitetty ylipäänsä paljon huomiota teoksen

konservatiivisiin arvoihin ja naisen asemaan niiden keskellä (ks. esim. Budruweit 2016; Ryan 2015).

Twilight-saaga on siis helppo kohde feministiselle kritiikille (Ames 2010, 15). Tällainen luenta on kuitenkin melkein liian helppo ja ehkä yksinkertaistavakin – kaikkein ilmeisin luenta on harvoin mielenkiintoisin ja hedelmällisin. Tutkimuskirjallisuudessa onkin feministis-kriittisten rinnalla myös toisenlaisia ääniä, jotka varovasti kyseenalaistavat liian suoraviivaisen luennan. *Twilight*-saagassa on kiistatta paljon sellaisia elementtejä, joita voidaan pitää kyseenalaisina, kuten kontrolloiva mutta unelmapoikaystävä esitetty Edward, heteronormatiivinen maailmankuva ja Bellan päätyminen äidiksi ja vaimoksi miesten johtamaan perheeseen. Nämä elementit ja niihin liittyvät arvot eivät kuitenkaan välttämättä esittäydy saagassa täysin kiistattona totuutena. Bellan hahmossa on nähty myös potentiaalia naisten voimaannuttamiseen – esimerkiksi Lisa Lampert-Weissigin (2011, 331) luennassa Bella on ”uusi Eeva”, jossa kristillisen tradition tuhoisaa viettelijätär-Eevaa pyritään kirjoittamaan uudestaan. Tulkintojen moninaisuus kertoo siitä, etteivät asiat *Twilight*-saagankaan suhteen ole mustavalkoisia. Esimerkiksi Jameson ja Dane (2014, 244) kritisoivatkin sitä, miten *Twilight*-saagaa ympäröivässä keskustelussa usein ymmärretään sekä teksti että sen lukijat yksinkertaistetusti väkivaltaista parisuhdetta saagan kautta ihannoiviksi, ja peräänkuuluttavat monisyysempiä tulkintoja saagasta ja sen ympärille syntyneestä ilmiöstä.

Bellan hahmon ja hänen valintojensa merkityksen kahtalaiset tulkinnat kertovat siitä, ettei *Twilight*-saaga ole yksiselitteisen antifeministinen, vaikkei sitä feministiseksikään voi sanoa. Tekstistä itsestään ja siitä tehdyistä tulkinnoista syntyy vaikutelma kahdenlaisten odotusten rajalla horjumisesta: ollako itsenäinen, moderni nainen vai perinteinen perheenäiti? Sara Kärrholm (2011, 59) tiivistää hyvin *Twilight*-saagan suhteen tällaisiin ristiriitatilanteisiin. Hänen mukaansa tarina vaikuttaisi kertovan kahden toisensa poissulkevan vaihtoehdon – esimerkiksi Edwardin ja Jacobin tai äitiyden ja ikuisen elämän – väliltä valitsemisesta, mutta päätyy todistelemaan, etteivät ne sulje toisiaan pois. Siitä, miten hyvin tämä todistaminen onnistuu, ei kuitenkaan voi mennä takuuseen. Kyseessä on pikemminkin fantasia siitä, että voisi saada kaiken luopumatta mistään, ja juuri tässä piilee nähdäkseni yksi suurimmista syistä sekä saagan viehätykseen että sen herättämään inhoon. Sen suhde erilaisiin ristiriitoihin onkin yksi tämän tutkimuksen kantavista teemoista.

1.2 Lyhyt katsaus vampyyrimyyttiin

Rajat, niillä oleminen ja niiden ylittäminen liittyvät kiinteästi vampyyrihahmoon. Vampyyrit liitetään kirjallisuudessa ennen kaikkea goottilaiseen traditioon, jonka keskeisimpiä piirteitä on ajatus kaksinaisuudesta: siinä äärimmäinen hyvyys ja äärimmäinen pahuus, ikivanhuus ja viaton nuoruus kohtaavat. Lisäksi tyypillistä on näiden vastakohtien rajojen hämärtäminen siten, että ääripää näyttäytyvät itse asiassa hämmentävän, kauhistuttavan samanlaisina. (Hopkins 2005, xi–xii.) Vampyyrit myyttisinä olentoina näkökulmasta riippuen joko rikkovat tai ylittävät elämän ja kuoleman välisen rajan, ja niihin on liittynyt myös muiden selkeästi rajattujen kategorioiden, kuten luokan tai sukupuolen, ylittämistä tai toisiinsa sekoittamista. Erik Butler (2013, 25–26) pitääkin vampyyrin määrittävänä piirteenä niiden kykyä sivuuttaa ihmiselämää säätelevät säännöt ja rajoitukset, mutta huomauttaa myös, että vampyyreillakin on aina omat rajansa, ja niiden tarjoama vapaus vain illuusio. *Twilight*-saagassa rajat ja rajoitukset ovat ennen kaikkea ruumiillisia – kuolevaisuutta, ihmisruumiin heikkoutta ja vampyyrien lapsettomuutta – ja näitä rajoja siinä tutkitaan ja pyritään ylittämään.

Ben Murnane (2013, 128–129) puolestaan viittaa siihen, miten erityisesti 1900-luvun lopun vampyyrit on usein nähty pakopaikkana tai vastaiskuna naisen perinteistä roolia vastaan, ja toteaa, että ”*Twilight* castrates this feminist vampire”. Palaan luvussa 3 tarkemmin siihen, miten *Twilight*-saaga sukupuolirooleja käsittelee, mutta nostan tässä esiin mielenkiintoisen arvotuksen, joka Murnanen toteamukseen ja muihin samankaltaisiin lausahduksiin tuntuu liittyvän. Niissä on kaikissa läsnä jokin käsitys siitä, millainen on ”oikea” vampyyri, ja toisenlaisiin tulkintoihin – ehkä vielä aivan erityisesti *Twilight*-saagaan – suhtaudutaan alentuvasti. Tässä tutkimuksessa pyrin kuitenkin parhaani mukaan olemaan arvottamatta sen paremmin *Twilight*-saagaa kuin sen vampyyreitakaan, ja analysoimaan tekstiä ja sen herättämiä tulkin-toja neutraalisti.

Twilight-saagan suhde vampyyrimyyttiin ja sen historiaan on myös sikäli mielenkiintoinen, että *Houkutus* alkupuolella se kielletään – saaga itsekkin siis tuo esiin kompleksisen suhteensa edeltäviin vampyyreihin. Bella etsii internetistä tietoa vampyyreista, ja löytää ”everything from movies and TV shows to role-playing games, underground metal, and gothic cos-

metic companies” (T, 115). Nämä nykyajan populaarikulttuurin vampyyrit Bella sivuuttaa nopeasti, ja päätyy tutkimaan listausta kansanperinteen vampyyreista ympäri maailman, muttei löydä niistäkään mitään, mikä suoraan pätesi Culleneihin:

Overall, though, there was little that coincided with Jacob’s stories or my own observations. –
– Speed, strength, beauty, pale skin, eyes that shift color; and then Jacob’s criteria: blood drinkers, enemies of the werewolf, cold-skinned, and immortal. There were very few myths that matched even one factor. (T, 117.)

Tämän kohtauksen kautta *Twilight*-saaga määrittää suhteensa aiempaan vampyyriperinteesseen. Populaarikulttuurin vampyyri kielletään kokonaan epäaitoina, ja kansanperinteen hirviövampyyreihinkin otetaan etäisyyttä. Tämän tarinan vampyyrit esitetään jonain aivan muuna, ainutlaatuisena ja ihmeen kauniina totuutena myyttien takana. Yleinen konsensus vampyyrifiktio tutkimuksessa vaikuttaa kuitenkin olevan, että mikään ei ole sen vampyyri- maisempaa kuin muuntuvuus. Nina Auerbachin (1995, 5) toteamusta, että ”There is no such creature as ”The Vampire”; there are only vampires” siteerataan ahkerasti, ja sillä on myös kuvausvoimaa. Se, millaisia vampyyrit ovat, vaihtelee suuresti aikakaudesta ja tarinasta toiseen.

Matthew Beresford (2008, 19) paikantaa vampyyrin juuret aina muinaiseen Egyptiin, Kreikkaan ja Roomaan sekä Itä-Eurooppaan. Merja Leppälahden (2011, 12) mukaan nykypopulaarikulttuurin vampyyri pohjautuu ennen kaikkea eurooppalaisen kansanperinteen vampyyrikäsityksiin, joissa vampyyri tyypillisesti pysytteli elinaikaisen kotikylänsä lähetyvillä ja aiheutti kaikenlaista harmia. Näistä vampyyreista on pitkä matka *Twilight*-saagan auringossa kimalta-viin, kauniisiin, yli-inhimillisiin ja jumalankaltaisiin olentoihin. Tämän kehityksen suurimpina käännekohtina pidetään Bram Stokerin *Draculaa* (1897) ja Anne Ricen teosta *Interview With a Vampire* (1976, suom. *Veren vangit* 1992) joka aloittaa Ricen *Vampire Chronicles*-sarjan. Nämä kaksi vampyyrityyppiä ovat myös *Twilight*-saagan keskeisimmät edeltäjät, ja viittaamaan niihin ja muuhun aiempaan vampyyrikirjallisuuteen tarpeen mukaan.

Draculaa edeltäneestä vampyyrikirjallisuudesta mainitaan yleensä merkittävimpinä John Polidorin *The Vampyre* (1819), James Malcolm Rymerin *Varney, the Vampire* (1847) ja Sheridan le Fanun *Carmilla* (1872), mutta *Draculan* ja siitä tehtyjen filmatisointien myötä vampyyri nousi suursuosioon ja sen muoto vakiintui. Auerbachin (1995, 6–7) mukaan *Draculaa* edeltä-

neet vampyyrit olivat vaarallisen läheisiä ystäviä, mutta *Dracula* teki vampyyreista vallanhi-moisia saalistajia. Sen myötä vampyyreille tuli myös paljon uusia rajoituksia – esimerkiksi ar-kussa nukkuminen, krusifiksit, valkosipuli ja päivänvalon kavahtaminen – sekä monia aiem-missa tarinoissa tuntemattomia ja sittemmin vakiintuneita piirteitä, kuten terävät kulmaham-paat ja peilikuvattomuus. 1960-luvun loppuun mennessä Stokerin hahmoista ja säännöistä oli tullut vampyyritarinoiden auktoriteetinkaltainen kaava, jota hetken aikaa melkein pä orjalli-sesti noudatettiin. (Auerbach 1995, 85–86, 130; Leppälahti 2011, 20.)

Ricen *The Vampire Chroniclesin* vampyyrit puolestaan olivat käänteentekeviä siinä, että ne käänsivät katseen vampyyrien sisimpään. Niissä vampyyrit esitetään sympaattisina ja samais-tuttavina, joskin usein kärsivinä ja melankolisina. Ricen vampyyrit ovat yli-inhimillisen kauniita, äärimmäisen vahvoja ja pohdiskelevat vampyyriuden syvintä olemusta sekä siihen liittyviä mo-raalikysymyksiä, ja nämä piirteet ovat jatkaneet elämäänsä myöhemmässä vampyyrifiktiossa aina *Twilight*-saagaan asti. (Leppälahti 2011, 21.)

Ricen vampyyreille on ominaista myös tietty tylsistyminen tai turhautuminen ikuiseen, muut-tumattomaan elämään. Tämä on mielenkiintoista suhteessa siihen, miten Auerbachin (1995, 65, 86–87) mukaan *Draculassa* vampyyrimaisinta ja olennaisinta on nimenomaan muutos, tar-kemmin sanottuna hänen kykynsä muuttaa muotoa. Muutokseen, muuttumattomuuteen ja ikuisuuteen liittyvät kysymykset ovat siis vampyyrimyytin ytimessä, ja myös *Twilight*-saagassa muutoksen ja muuttumattomuuden rajaa tutkitaan erilaisten muuttuvien ja muuttumatto-mien ruumiiden – ihmisten, muodonmuuttajien, vampyyrien ja puolivampyyrien – kautta. Tästä puhun lisää erityisesti luvussa 2.

Auerbachin (1995, 1, 130–131) mukaan auktoriteetinkaltainen dracula/vampyyrifiguuri oli tehty rikottavaksi, ja 1970-luvulla se myös rikottiin ja vampyyrit moninaistuivat jälleen. Hän liittää muuttuvan kirjallisen vampyyrin historian angloamerikkalaiseen kulttuuriin ja toteaa, että erot ja muutos pitävät vampyyrimyytin elossa. Samantapaisen ajatuksen on esittänyt myös Tony Thorne, (1999, 4, sit. Hallab 2009, 1) jonka mukaan vampyyrihahmon menestyksen salaisuus on sen kyky muuntautua kuvastamaan sitä, mitä yhteiskunta kulloinkin vieroksuu, mutta salaa kuitenkin kaipaa ja tarvitsee. Ken Gelderin (1994, 141) tulkinnassa vampyyrin sa-

laisuus puolestaan on siinä, miten se on samanaikaisesti sekä kulttuurinen että kulttuurin ulkopuolelle jäävä olento – toisaalta vampyyri vetoaa perustaviin tunteisiin ja tarpeisiin, toisaalta voi kulttuurisesti saada hyvinkin monenlaisia merkityksiä.

Usein vampyyri liitetään myös seksuaalisuuteen. Mary Y. Hallab (2009, 3) kuitenkin esittää, että vaikka vampyyri onkin ollut keino käsitellä seksuaalisuutta aikana, jona siitä ei voinut suoraan puhua, on vampyyrin lumovoiman ydin nykyään muualla, sillä vaikka seksistä ja seksuaalisesta halusta ei enää täydy puhua vertauskuvina, vampyyrin vetovoima ei ole kaikonnut minnekään. Kaikki vampyyrit ovat kuitenkin eläviä kuolleita, ja Hallab (mt, 4–6) ehdottaakin yhdeksi nykyajan vampyyri-innostuksen syyksi tarvetta käsitellä kuolemaa – onhan kuolema nykyään hyvin etäällä arkielämästäämme. Vampyyrin ja kuoleman suhteeseen palaan tarkemmin luvussa 4.

Erik Butlerin (2013, 8) mukaan vampyyrit ovat kuitenkin ennen muuta ruumiita: ”The strange matter of a body lacking a soul – life that imitates death and death that imitates life – makes vampires unique in the supernatural world”. Kysymys sielusta nousee usein esiin myös *Twilight*-saagassa, mutta tartun tässä silti ennen kaikkea ajatukseen ruumiista ja ruumiillisuudesta vampyyrin kantavana voimana. Vampyyrin ehkä mahdottomin rajanylitys tapahtuu juuri ruumiissa, sillä miten ruumis voi olla yhtä aikaa sekä elävä että kuollut? *Twilight*-saagassa myös muita ruumiin rajoja pohditaan ja koetellaan muodonmuutosten ja Bellan raskauden kautta.

1.3 Tutkielman eteneminen

Tässä tutkielmassa tahdon sanoa jotain merkityksellistä ensisijaisesti *Twilight*-saagasta ja sen ruumiillisuudesta, en niinkään ruumiillisuuden teoriasta yleensä. Tavoitteeni on muodostaa syvä ja koherentti tulkinta *Twilight*-saagan ruumiillisuudesta, ja siihen pääsen luonnollisesti parhaiten käsiksi lähiluvun ja tekstianalyysin avulla, joten tutkielmani on varsin analyysivetoinen. Työ rakentuu kolmen pääluvun varaan, joista jokaisella on varsin suuri pääteema: ensin puhun muodonmuutoksesta, sitten syntymästä, synnyttämisestä ja naiseudesta, ja lopuksi kuolemasta.

Aloitan käsittelyni muodonmuutoksista, joihin tutkielman seuraava luku siis syventyy. Analysoin sitä, miten muuttumista siinä kuvataan, ja millaisia merkityksiä muodonmuutoksiin liittyy

sekä yleisesti että erityisesti *Twilight*-saagassa. Tarkoitukseni on myös osoittaa ne tavat, joilla muodonmuutos *Twilight*-saagassa toimii. Eritoten ruumiin ja mielen sekä ruumiin ja identiteetin suhde ovat mielenkiintoisia kysymyksiä, ja myös muutoksen ja pysyvyyden välinen ristiveto nousee keskeiseksi analyysin kohteeksi. *Twilight*-saagassa on nähdäkseni läsnä kaipuu yhtä aikaa sekä muutokseen että muuttumattomuuteen, ja pyrin sen muodonmuutoksia analysoimalla selvittämään, millaiseksi sarjan suhde muutokseen lopulta muodostuu.

Toinen analyysiluku käsittelee naisen ruumiillisuutta ja äidiksi tulemistä. Tähän *Twilight*-saaga tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman, sillä *Aamunkoissa* kuvataan hyvin tarkasti ja graafisesti puolivampyyrilapsen odotusaika sekä syntymä. Erityisen mielenkiintoisen tästä *Aamunkoin* jaksosta tekee se, että sen ajaksi kertoja vaihtuu Bellasta Jacobiin, ja sitä kautta myös Bellan raskaana olevan ruumiin kuvaus saa kauhukerronnan piirteitä. Tässä luvussa käsittelem myös *Twilight*-saagan kohdalla paljon tutkittuja naiseuden vaatimuksia, jotka liittyvät erityisesti äitiyteen ja perhe-elämään. Raskausajan analyysissä esiin nousee myös minän ja ei-minän raja, ja sen yhteydessä sivuan myös jonkin Toisen ja tuntemattoman pelkoa, jotka vampyyreihinkin usein liitetään.

Päätän tutkielmani kuoleman käsittelyyn, sillä se nousee väistämättä esille myös kahdessa muussa luvussa. Kuolema on nimittäin *Twilight*-saagassa jatkuvasti läsnä, sellaisena kiehtovana ja kauhistuttavaa, jonka kanssa samaan aikaan flirttaillaan mutta kuitenkin kammotaan. Tämä haluamisen ja kauhistumisen dynamiikka on myös kuolemakäsittelyni kantava teema. Aloitan analysoimalla sitä, miten kuolemista saagassa kuvataan, ja luvussa 4.2 tarkastelen kuoleman estetisointia. Luvun lopuksi käänän katseeni vielä vampyyriuden lupaamaan palkintoon, kuolemattomuuteen.

2 ”A Frantic Pounding, a Racing Beat... A Changing Heart”

Muodonmuutos, tai metamorfoosi, on yleinen ja tutkittu aihe niin myyteissä ja saduissa, kirjallisuudessa, uskonnossa ja taiteessa, kuin biologiassa ja geologiassakin. Se on myös varsin universaali aihe, sillä myyttisiä muodonmuutostkertomuksia esiintyy joka puolella maailmaa. (Ks. esim. Mikkonen 1997, 1; Kuusisto 1995, 35–41.) Myös *Twilight*-saagan tarina on kyllästetty monenlaisilla muodonmuutoksilla, ja tässä luvussa tarkastelen sitä, millaisia *Twilight*-saagan muodonmuutokset ovat, mitä merkityksiä niihin liittyy ja miten ne suhteutuvat muodonmuutostarinoiden perinteeseen. Saagan aikana ihmiset muuttuvat vampyyreiksi tai muodonmuuttajiksi, ja muodonmuuttajat vaihtavat jatkuvasti ulkomuotoaan suden ja ihmisen hahmojen välillä. Lisäksi mainitaan lyhyesti ihmissudet – tai ”kuun lapset”, kuten niitä myös kutsutaan – sekä pitkään paikallaan pysyttelevien ja valtaa pitävien vampyyrien hitaasti etenevä kivettyminen.

Metamorfoosi-käsite esiintyy tutkimuskirjallisuudessa usein, mutta merkitys vaihtelee asiayhteydestä riippuen: välillä se käsittää kaikenlaisen muodon muuttamisen, välillä taas saa hyvin spesifin merkityksen juuri tietyllä tavalla muuttavana muotona. Aloitankin käsittelyni taustoitamalla metamorfoosin ja muodonmuutoksen käsitteitä ja sitä, miten ne tässä työssä ymmärän. Tämän jälkeen tarkastelen *Twilight*-saagan muodonmuutoksia kolmesta sen kannalta olennaisesta ja muodonmuutostarinoiden perinteestä kumpuavasta näkökulmasta. Ensimmäisinä näistä nostan esiin hallinnan ja vallan kysymykset. Sen jälkeen tarkastelen muodonmuutosta todellisen tai ideaalin minän tavoittelun ja paljastamisen keinona. Lopuksi pureudun muodonmuutoksen syvimpiin, tai ainakin pohdituimpaan, kysymykseen: muutoksen ja pysyvyyden suhteeseen, eli siihen, miten jokin voi olla yhtä aikaa sekä sama että täysin eri kuin hetki sitten.

2.1 Mistä puhun, kun puhun muodonmuutoksista?

Metamorfoosi-termin juuret ovat kreikan sanoissa *meta*, joka tarkoittaa sekä muutosta että jonkin keskellä, kanssa tai jälkeen olemista, ja *morphe*, joka merkitsee muotoa, sekä käynnissä olevaa toimintaa tai prosessia merkitsevässä liitteessä *-sis*. Näin ollen termin voi ajatella viittaavan muutoksen moniin eri puoliin – muotojen väliseen liikkeeseen, aikaan ja tilaan kahden muodon välissä, tai muodon täydelliseen uudistumiseen. (Mikkonen 1997, 1–2.)

Tällainen metamorfoosin määritelmä kuvaa hyvin myös sitä vampyyrimyytin muutosta, jota *Twilight*-saagakin on osaltaan rakentanut. Kansanperinteen haudasta nousseiden hirviöiden kohdalla vampyyriksi tulemisesta ei voi oikeastaan puhua muodonmuutoksena, sillä ne olivat ennen kaikkea ruumiita, jotka eivät pysyneet haudassaan. Muodonmuutoksen ajatus yhdistyi vampyyrimyyttiin sen muutoksen myötä, ja tämän huipentumana voidaan pitää Bram Stokerin *Draculaa*, jonka vampyyreissa vampyyrimaisinta on Nina Auerbachin (1995, 86–89) mukaan juuri muutos. Kreivi Draculalla itsellään on niin monia hahmoja, että ne vaikuttavat melkein loputtomilta, mutta Auerbachin mukaan silti etäisiltä ja häilyviltä: paljon vaikuttavammin kuvataan hänen uhriensa Lucyn ja Minan muutosta. Dracula-filmatisoinneissa Draculan muuttuvaisuus jäi myös taka-alalle, ja vampyyreista tuli hyvin selvästi ja vastaansanomattomasti juuri sitä, mitä ne ovat. Auerbach siteeraa Bela Lugosin näyttelemän Draculan repliikkiä ”*I am Dracula*”, ja toteaa, ettei sen lausuva, ikoninen Dracula-hahmo mitään muuta voisi ollakaan. Muutos vaanii vampyyrimyytin kerrostumissa, mutta useimmat vampyyrit ovat, kerran muututtuaan, ennen kaikkea vampyyreita, eläviä kuolleita. Elämän ja kuoleman rajan ylittäminen on kahden muodon rajaa olennaisempi ja kauhistuttavampi, ja vampyyreissa etualaistuu muutoksen sijaan se, mitä ne muututtuaan ovat.

Twilight-saagassa muutos vampyyriksi on kuitenkin ehdottomasti käsitettävissä muodonmuutoksena, sillä vampyyrin myrkky käy läpi koko ihmisen solurakenteen sitä muokaten. Tämän yhden muutoksen jälkeen sen vampyyrit ovat kuitenkin kaikkea muuta kuin muuttuvia, ja jatkuvaan muodon vaihtumiseen liittyvät kysymyksen kytkeytyvät saagassa muodonmuuttajina tunnettuun yliluonnollisten olentojen lajiin. Muodonmuuttajat kuuluvat Bellan kotikaupunki Forksin lähellä asuvaan quileuti-intiaaniheimoon, ja ovat saaneet perintönä ”susigeenin”. Lähes koko saagan ajan heistä puhutaan ihmissusina (*werewolf*), ja he myös itse käyttävät itsestään tätä termiä, mutta *Aamunkoin* loppupuoolella heidät määritellään uudelleen muodonmuuttajiksi (*shape-shifter*), joiden toinen muoto on susi vain sattumalta. Tässä tutkielmassa viitataan muodonmuuttaja-sanalla näihin saagan henkilöhahmoihin.

Metamorfoosista näyttää myös olevan mahdoton puhua puhumatta Ovidiuksen teoksesta *Muodonmuutoksia*, joka on vaikuttanut suuresti länsimaisen kulttuurin muodonmuutostari-

noiden perinteeseen. *Muodonmuutoksia* ja Ovidiuksen runous muutenkin on toiminut niin kuvataiteen kuin kaunokirjallisuudenkin innoittajana, ja sitä voidaan pitää muodonmuutostarinoiden arkkitekstinä. Teoksen maailma on muutoksen kyllästämä, ja vaikka se välillä jättääkin jonkin pysyvään muotoonsa – kuten Narkissoksen, jonka syvin olemus ilmenee uudessa narsissin muodossa – on jokainen muodonmuutos osa suurempaa kokonaisuutta, jossa kaikki muuttuu ikuisesti. (Warner 2004, 3–4.)

Marina Warnerin muodonmuutostutkimuksessa Ovidiuksen luoma maailma näyttäytyy alkuvoimaisena, maagisena ympäristönä, joka on täynnä merkityksellä ladattuja muodonmuutoksia – se on maailma, joka on jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa, mutta kaikella on merkityksensä tai tarkoituksensa, ja vaikka jotkin maailman osat pysähtyisivätkin lopulliseen muotoonsa, jossain muualla jokin muuttuu ja liike on jatkuvaa. Metamorfoosi on yhtäältä elämän ja olemisen peruserä, joka läpäisee kaiken olevaisen ja taiteen, ja toisaalta myös jokainen yksittäinen muodon muuttuminen on erikseen kiinnostava metamorfoosi. *Muodonmuutoksissa* nämä kaksi merkitystasoa kietoutuvat toisiinsa saumattomasti, ja yksittäiset muodonmuutokset muodostavat kuvaa jatkuvassa muutoksessa olevasta maailmasta. Muodonmuutos on kaikkea ja kaikkialla, tapa ymmärtää maailma.

Encyclopedia of Fantasy -teoksessa (1997) tähän Ovidiuksen peruja olevaan muodonmuutosten monitahoisuuteen pyritään tuomaan selkeyttä erottelemalla toisistaan termit *metamorphosis*, *shapeshifting* ja *transformation*. Näistä *metamorphosis* viittaa maagiseen ja radikaaliin muutokseen, joka voi olla itse aiheutettua, mutta myös tapahtua pyytämättä tai jollakin tapaa kuulua muuttujan luontoon (esim. Narkissos). *Shapeshifting* eroaa edellisestä siten, että muutos on toistettavissa ja peruttavissa (esim. klassiset, täysikuun aikaan muuttuvat ihmisudet), ja *transformation* on kyseessä silloin, kun joku toinen muuttaa muuttuvan olennon uuteen muotoonsa (esim. noidan sammakoksi muuttama prinssi). Periaatteessa näitä määritelmiä voi soveltaa myös *Twilight*-saagaan. Siinä on sentään erikseen laji, jota kutsutaan nimellä *shapeshifters*, ja jonkun täytyy aina muuttaa ihminen vampyyriksi, mikä päällisin puolin viittaa *transformation*-luokkaan.

Lähemmin tarkasteltuna jaottelu ei kuitenkaan ole *Twilight*-saagan kohdalla näin mutkaton. *Twilight*-saagan muodonmuuttajat nimittäin käyvät ensin läpi muutoksen ihmisestä muodonmuuttajaksi, ja tämän muutoksen myötä heidän kehonsa muuttuvat fyysisesti viehättävämmiksi, heidän ruumiinlämpönsä nousee ja he saavat kyvyn vaihtaa muotoa ihmisen ja suden hahmon välillä. Tämä muutos myös pitää heidät ikuisesti nuorina, kunnes he jonain päivänä päättävät lopettaa muodon vaihtamisen ja palaavat ihmisiksi. Kahden muutoksen sisäkkäisyys sotkee *Encyclopedia of Fantasyn* kategorioita. Sen käyttämin termein ensin tapahtuisi *metamorphosis* ihmisestä muodonmuuttajaksi, sillä muutos on radikaali, odottamaton ja kumpuaa kyseisen ihmisen geeniperimästä, ”luonnosta”. Tämän jälkeen kyseessä on *shapeshifting*, kunnes päästään viimeiseen, mahdollisesti toteutuvaan muutokseen takaisin ihmiseksi. Tämä muutos vaatii aikaa ja on seurausta siitä, ettei muodonmuuttaja pitkään aikaan vaihda hahmoaan. Siksi se ei oikein sovi mihinkään näistä kolmesta kategoriasta: se ei ole radikaali ja tahtomatta tapahtuva, mikä sulkee pois *metamorphosiksen*, eikä kenenkään muun aiheuttama, jolloin *transformation* ei käy. *Shapeshifting* on teoriassa lähimpänä, mutta muodonmuuttajan viimeisestä hahmonvaihdoksesta puuttuu sille ominainen häilyvyys ja oletus siitä, että seuraava hahmonvaihdos on aivan nurkan takana.

Myöskään vampyyriksi muuttuminen ei lopulta yksiselitteisesti sovi *transformation*-termin alle. Siihen kyllä tarvitaan toisen vampyyrin myrkkyä, mutta itse muutos on kuitenkin pitkä prosessi eikä vampyyrin läsnäoloa tai myötävaikutusta edes teknisesti ottaen tarvita. Pelkkä myrkky riittää, mikä osittain toteutetaan myös *Twilight*-saagassa: kun Bellan muutos vampyyriksi käynnistetään, häntä sekä purraan että häneen pistetään neulalla Edwardin myrkkyä. Muutos vampyyriksi tapahtuu useiden päivien kuluessa, kun vampyyrin myrkky kulkee ihmisen solurakenteen läpi, ja vaikka se saa alkunsa vampyyrin puremasta, ei vampyyrin kuitenkaan voi sanoa olevan muutoksen toteuttaja. Näin ollen muodonmuutoksen tarkempi kategorisointi on melko hankalaa, eikä myöskään tämän tutkimuksen kannalta olennaista.

Tästä tarkemmasta jaottelusta voi kuitenkin poimia muutamia mielenkiintoisia erotteluja, joihin palaan myöhemmin tutkielmani aikana. Ensinnäkin, mikä muodonmuutoksen aiheuttaa? Syntykö se sisäisesti vai ulkoisesti, ja liittyykö asiaan magia? Kuka on muodonmuutoksen toimija ja alkuunpanija, ja tapahtuuko se luonnostaan vai taian avulla? Toisekseen: miten pysyvä

muutos on? Onko uusi muoto lopullinen, onko pian odotettavissa uusi muutos, ja vaihdetaanko muotoa kahden tutun hahmon välillä vai muututaanko joksikin uudeksi?

Luokittelu on myös itse asiassa hyvin harvoin niin tiukkaa kuin *Encyclopedia of Fantasy*ssa esitetään. Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* esiintyy kaikenlaista muodon muuttamista tarkemmista erotteluista välittämättä. Teoksessa metamorfoosin yläkäsitteen alle kuuluvat niin tapaukset, joissa jumalat muuttavat ihmisiä suutuspäissään eläimiksi tai elottomiksi asioiksi, kuin luonnon kiertokulku ja kukiksi tai puiksi muuttuvat ihmisetkin. *Encyclopedia of Fantasy*n erottelemia termejä saatetaan myös käyttää niin arkikielessä kuin tutkimuskirjallisuudessaakin ristiin, ja useimmat metamorfoosista kirjoittavat tutkijat tuntuvat viittaavan termillä kaikenlaiseen muodon muuttamiseen. Pekka Kuusisto (1991, 40–42) listaa kansanperinteessä esiintyviä metamorfoosiaiheen variaatioita, ja metamorfoosiksi määrittyvät sekä itse aiheutetut että noidan tai demonin taikomat, samoin kuin hetkelliset, pysyvät ja toistuvatkin muodonmuutokset. Anna-Teresa Tymieniecka (2004, xii) puolestaan mainitsee esimerkkinä modernista metamorfoosista muun muassa elokuvat *Dracula* ja *E.T.* sekä *Terminaattori*-elokuvasarjan, ja Marina Warner (2004) käsittelee metamorfoosina kaikkea hyönteisten kehittymisen ymmärtämisestä kaksoisolentoihin.

Tältä pohjalta en pidä omankaan tutkimukseni kannalta mielekkäänä rajata käsittelyäni vain joihinkin muodon muuttumisen tapoihin. Pohjimmiltaan kaikissa muodonmuutoksissa on kysymys siitä, että yksi asia muuttuu toiseksi, mutta on silti jollain tasolla sama, ja tämä määritelmä riittää minulle. Olen kiinnostunut ennen kaikkea siitä, miten ruumiiden muuttumista *Twilight*-saagassa kuvataan, millaisia ajatuksia muodonmuutoksiin liitetään ja mitä nämä ajatukset mahdollisesti antavat *Twilight*-saagan tulkinnalle. Analysoin siis kohdeteoksiani muodonmuutosperinteen ja muodonmuutoksen käsitteen kautta, en tutki muodonmuutosta käyttäen kohdeteoksiani esimerkkinä. Tästä eteenpäin käytän myös tutkielmassani käsitettä muodonmuutos, ja katan sillä kaiken *Twilight*-saagassa tapahtuvan muodon muuttamisen – niin muutokset ihmisestä vampyyriksi tai muodonmuuttajaksi kuin muodonmuuttajien hahmonvaihdokset ja eräiden vanhojen vampyyrien hitaan kivettymisenkin.

2.2 Rangaistukset ja pakotiet - muodonmuutos hallinnan keinona

*Encyclopedia of Fantasy*n muodonmuutosmääritelmistä ja Ovidiuksen *Metamorfooseista* nousee tietty kaksijakoisuus: toisaalta muodonmuutoksessa voi olla kyse itsenäisestä, hallitsemattomasta ja selittämättömästä voimasta, joka vain tapahtuu, mutta toisaalta se voi olla jotain, mitä tietoisesti tehdään itselle tai toiselle. Siinä on toisaalta kysymys luonnollisesta, toisaalta taianomaisesta, ja kaikkeen tähän liittyy myös kysymys siitä, onko muutos hallittavissa ja ymmärrettävissä?

Gregory Heyworth (2009, 13) toteaa Ovidiuksen *Metamorfooseista*: ” *Metamorphoses'* great argument is the historical instability of form, the fixed unfixity of the universe that human civilization struggles in vain to redress, and in struggling produces art”. Marina Warner (2004, 2) puolestaan kirjoittaa: ”metamorphosis is the principle of organic vitality as well as the pulse in the body of art”. Sekä Heyworth että Warner ovat Ovidiuksensa lukeneet, ja molemmat näkevät muodonmuutoksessa suuren luovuuden lähteen. Näkemykset siitä, miten muodonmuutos taidetta ruokkii, ovat kuitenkin lähes vastakkaiset. Siinä missä Heyworthille kyse on luomisen tuskasta, ihmisen epäonnistumaan tuomitusta yrityksestä ymmärtää ja hallita muuttuvaa maailmaa ja muotoa, Warnerille muodonmuutos on pikemminkin inspiraation lähde ja moottori, joka saa taiteen pyörät pyörimään. Eriävien näkemysten taustalla vaikuttaa olevan erilainen asennoituminen hallitsemattomaan muutokseen. Warnerin suhtautuminen on melkein päi ihannoiva, ja siinä muutos itsessään inspiroi ja synnyttää taidetta, kun taas Heyworthin ajattelussa taide on hallintayritys.

Muodonmuutoksella on siis kaksi puolta: toisaalta sillä voidaan yrittää hallita ja kontrolloida, mutta samaan aikaan siihen liittyy myös ajatus arvaamattomuudesta ja tuntemattomasta. Heyworthinkin ajattelussa muodonmuutostarinoiden syvin olemus on ikuinen muuttuvuus ja epävakaus, ja yritykset vakiinnuttaa mikään muoto ovat turhia. Se, onko tämä ajatus ahdistava vai riemastuttava, on muodonmuutosperinteen keskeisimpiä kysymyksiä. *Twilight*-saagassakin se nousee esiin, ja tähän muutoksen ja pysyvyyden suhteeseen palaan tarkemmin alaluvussa 2.4. Tässä alaluvussa keskityn kysymykseen muodonmuutoksesta hallinnan ja vallankäytön keinona, jolla on silläkin pitkät perinteet.

Ovidiuksen *Metamorfooseissa* ja länsimaaisessa perinteessä muutenkin muodonmuutokset esiintyvät usein rankaisemisen keinona: voimakas olento, kuten jumala tai velho, rankaisee epäonnistunutta tai häntä ärsyttänyttä ihmistä muuttamalla tämän muotoa (esim. mustasukkainen jumalatar Hera ja Zeuksen rakastajattaret). Yleisiä ovat myös tarinat, joissa alistetussa asemassa tai vaarassa oleva muuttaa muotoaan paetakseen itseään voimakkaampaa olentoa tai jotain uhkaa. Kreikkalaisessa mytologiassa ja sen myötä myös Ovidiuksen teoksessa on useita tarinoita, joissa jumala jahtaa kaunista nuorta naista, joka muuttuu joksikin elottomaksi, kuten puuksi (Dafne) tai lähteeksi (Arethusa), välttyäkseen raiskaukselta. Myös *Twilight*-saagaan muodonmuutoksella vastataan erilaisiin uhkiin tai estetään tilanteita riistäytymästä hallinnasta.

Warnerin (2014, 16) havaintojen mukaan muodonmuutos tapahtuu Ovidiuksen *Metamorfooseissa* usein kriisin hetkellä ja ilmentää suurta intohimoa. Väite pitää paikkansa myös *Twilight*-saagan kohdalla. Vaikeaa tilannetta joko paetaan muodonmuutokseen, tai muodonmuutosta käytetään kriisin ratkaisemisen välineenä. Molemmissa tapauksissa muodonmuutos toimii fantastisena kiertotienä, jolle voi ratkaisemattoman vaikeiden ongelmien edessä astua.

Selkein esimerkki muodonmuutoksesta pakopaikkana on *Epäilyksen* Jacobin kertoma epilogi, jossa Jacob saa kutsun Bellan ja Edwardin häihin, ja pakenee omia menetyksen ja vihan tunteitaan suden hahmoon:

I was running before I hit the trees, my clothes strewn out behind me like a trail of crumbs – as if I wanted to find my way back. It was almost too easy now to phase. I didn't have to think. My body already knew where I was going and, before I asked it to, it gave me what I wanted. (E, 557)

Muutos esitetään tässä katkelmassa hyvin vaistomaisena ja kehollisena. Jacobin muodonmuuttajan keho reagoi henkisesti raskaaseen kokemukseen muodonmuutoksella, ja tarjoaa siten reitin ulos vaikeasta tilanteesta. Samaan tapaan kuin ihminen vaistomaisesti nostaa käntensä kuumalta hellalta, ruumis tekee käskemättä sen, mikä on selviytymisen kannalta hyväksi. Muodonmuutos on siis mielen selviytymiskeino, paikka johon paeta ja jättää inhimillinen kärsimys taa – *Epäily*s loppuu lauseeseen "I pushed my legs faster, letting Jacob Black

disappear behind me.” Samaan aikaan Jacobin kertojanäänikin kuitenkin sanallistaa pakopaidan väliaikaisuutta viittaamalla Hannu ja Kerttu -sadusta tuttuihin kotiin johdattaviin leivänmuruihin. Hannun ja Kertun leivänmurut toki syödään, mutta ne ilmaisevat silti halua palata kotiin. Sanat ”as if I wanted” voi tulkita kahdella tapaa, joko merkityksessä ”ihan niin kuin muka haluaisin” tai neutraalimmin ”aivan kuin haluaisin”. Vaikka Jacob puhuu epilogissa lopullisen lähdön merkityksestä, leivänmuruvertaus kertoo siitä, että tosiasiassa ikuisen paon mahdollisuus on vain hetkellinen selviytymiskeino ja helpottava ajatus, jota ei tosiasiassa ehkä edes haluta toteuttaa.

Kerronnallisesti muodonmuutos on tapa kiertää vaikeita asioita tai ulkoistaa ne muodonmuutokseen. Lasten- ja nuortenkirjallisuudessa muodonmuutos toimii usein keinona väistää tai kiertää nuorten päähenkilöiden aikuistumiseen liittyvät hankalat kysymykset esimerkiksi seksuaalisuudesta. Lapsuus ja aikuisuus saattavat olla varsin pitkälle erotellut, ilman välimuotoja, ja muodonmuutos toimia keinona kuvata henkistä kasvua ilman, että tarvitsee kuvata ihmisruumiin aikuistumista. (Rudd 2009, 17–19.) Myös *Twilight*-saagassa tämä toteutuu sekä Bellan että Jacobin aikuistumista kuvattaessa. Kumpikin on jo sarjan alussa nuori, ei lapsi, mutta joka tapauksessa aikuisuuteenkin on vielä matkaa. Sen sijaan, että tuo matka kuljettaisiin luonnollista, hidasta reittiä, se nopeutuu muodonmuutoksen kautta huomattavasti. Jacobista tulee muodonmuuttajaksi muuttuessaan paljon teini-ikäistä itseään aikuisemman näköinen, ja Bellasta pikakelatun raskauden myötä yhtäkkiä perheenäiti ja vampyyri. Muodonmuutos siirtää muuttujat tarinassa uuteen rooliin ilman, että täytyisi odotella heidän kasvavan siihen.

Samankaltaisen kiertoliikkeen voi nähdä myös Jacobin *Epäilyksen* lopun muodonmuutoksessa: sen sijaan, että kuvattaisiin esimerkiksi masennusta tai muuta mielen järkkymistä, Jacob yksinkertaisesti siirretään toiseen muotoon siihen asti, että hän kykenee käsittelemään tuskinsa. Susimuoto toimii ulkoistuksena myös lähisuhdeväkivaltaan viittaavissa kohtauksissa, ja tähän aiheeseen palaan tutkielmani luvussa 3.2.

Ratkaisuna kriisiin muodonmuutos toimii puolestaan silloin, kun quileuti-heimosta tulee muodonmuuttajia. *Epäilyksessä* esiteltujen legendojen mukaan heimon miehet olivat ensin henkiosoureita, jotka kykenivät irtautumaan ruumiistaan. Petoksen seurauksena heimon päällikkö

Taha Aki jäi pitkäksi, tuskalliseksi ajaksi ruumiinsa ulkopuolelle, kunnes suuri susi päästi hänet ruumiiseensa. Tämän jatkeeksi tapahtuu pian muutos susimuodosta ihmiseksi:

”Taha Aki’s anger was the anger of a man. The love he had for his people and the hatred he had for their oppressor were too vast for the wolf’s body, too human. The wolf shuddered, and – before the eyes of the shocked warriors and Utlapa – transformed into a man. (E, 222)

Taha Akin muodonmuutoksessa suuri intohimo ilmenee muodonmuutoksena. Rakkaus ja viha saavat aikaan ruumiin muutoksen ja pelastavat muuttujan tuskalta, jota tämä ruumiittomana ja petettynä joutui kokemaan. Vallananastaja Utlapaan myös viitataan sanalla ’opressor’, ja muodonmuutoksella Taha Aki palauttaa vallan itselleen. Muodonmuutos toimii keinona palauttaa valta ja hallinta sille, jolle se kuuluu – se on vakauden palauttaja ja oikeudenmukainen tuomari, joka tulee oikeamielisten avuksi. Tästä kertoo myös se, että myöhemminkin Quileutiheimon nuorten muuttuminen ihmisistä muodonmuuttajiksi vaatii vampyyrien muodostaman uhan läsnäoloa. Jos ’susigeeniä’ kantava ei nuoruudessaan kohtaa vampyyreja tai vähintään vampyyrin jättämää tuoksujälkeä, hän pysyy ihmisenä. Muodonmuutos ei *Twilight*-saagassa tapahdu sattumanvaraisesti, vaan se vaatii aina jonkin alkusysäyksen, ja yleensä tuo alkusysäys on jokin ratkaisua vaativa ongelma tai uhka, jolta täytyy suojautua. *Twilight*-saagassa muodonmuutos on siis hyvin säännönmukaista, ei arvaamatonta ja jokapaikkaista.

Twilight-saagan vampyyrien muodonmuutokset liittyvät yhtä lailla ainakin Cullenin perheessä yleensä merkittäviin, usein traagisiinkin elämäntapahtumiin. Perheen johtaja ja isähahmo Carlislelle kyse on periaatteesta: hän ei halua muuttua vampyyriksi ketään, jolla olisi mahdollisuus jatkaa elämäänsä myös ihmisenä. Niinpä Cullenin perheeseen on yksi kerrallaan liitetty kuolemansairas Edward, itsemurhaa yrittänyt Esme, raiskattu ja pahoinpidelty Rosalie sekä karhun hyökkäyksen kohteeksi joutunut Emmett. Kriisin kokeneet ihmiset itse eivät ole muutoksensa aiheuttajia, vaan sen saa aikaan heille ennestään vieras vampyyri.

Kaikille heille muodonmuutos vampyyriksi oli ratkaisu kuolemaan, suurimpaan kriisiin kaikista. Tuo kriisi ikään kuin kutsuu muodonmuutosta, jopa oikeuttaa sen, sillä vampyyrien kykyä muuttaa ihminen kaltaiseksi pohditaan saagassa jonkin verran. Toisen ihmisen olemuksen muuttamisessa on tietenkin kysymys vallasta, ja vampyyritarinoiden yhteydessä se liitetään usein kuoleman ja sitä kautta jonkin hallitsemattoman tartunnanomaiseen leviämiseen (ks.

esim. Hakola 2015, 31) tai kolonisaatioon (ks. esim. Gelder 1994, 11–13). Vampyyriksi muutettavat ihmiset ovat vaarassa siirtyä jonkun toisen vallan alle, tai kokonaan hallitsemattoman piiriin. *Twilight*-saagassa asetelma kuitenkin käännetään siten, että vampyyriksi muuttuminen onkin pelastus kuoleman hallitsemattomuudelta, ja Carlislen vallankäyttö siten oikeutettua.

Saagan maailmassa useat vampyyrit ovat niin ikään yrittäneet ratkaista omia ongelmiaan kykynsä avulla, joko luomalla nuorten, voimakkaiden vampyyrien armeijoita tai Volturien tapauksessa keräilemällä ympärilleen lahjakasta vampyyrikaartia. Nämä yritykset esitetään kuitenkin negatiivisessa valossa, vallan väärinkäyttönä ja loppupeleissä toimimattomina ratkaisuina. Toisiaan vastaan taistelevat vampyyriarmeijat eivät johda mihinkään, kaatuvat sisäisiin riitoihinsa tai voitetaan aidolla yhteistyöllä, mutta Volturien tapaus on mielenkiintoisempi. He nimittäin muuttuvat kiveksi, mikä on sekin perinteinen muodonmuutostarinoiden rangaistustyyppi. Palaan kivettymiseen tarkemmin tutkielmani luvussa 4, ja kiinnitän tässä vaiheessa huomiota vain siihen, miten muodonmuutos näyttää taistelevan sen suomaa valtaa väärinkäyttäneitä vastaan. Vallan mukana tulee vastuu, ja mikäli sitä ei kanna hyvin, saattaa muuttua kiveksi.

Muodonmuutokseen liittyy siis *Twilight*-saagassa liuta ääneen lausumattomia moraalisiinäntöjä, jotka säätelevät muotoa muuttavien olentojen elämää – muotoaan on osattava muuttaa oikein. Muodonmuutos itsessään ei ole hyvää tai paha, vaan saagan toimijat itse valitsevat, mitä kyvyllään tekevät. Eurooppalaisessa tarinaperinteessä muodonmuutos on kuitenkin ollut usein rangaistus, paha (Kuusisto 1991, 41–42). Tämä liittyy juutalaiskristillisen tradition metamorfoosikäsitteeseen, jossa muodonmuutokset liittyvät paholaiseen ja hänen palvelijoihinsa; taivaassa mikään ei muutu, kun taas helvetti on täynnä kaikenlaista kauhistuttavaa muuntautumista (Warner 2004, 35–36). Metamorfoosi-aihetta länsimaisessa kirjallisuudessa ja kansanperinteessä jäljittäneen Pekka Kuusiston (1991, 41–42) mukaan kuva muodonmuutoksesta ja muotoa muuttavista olennoista muuttuu sitä positiivisemmaksi, mitä vanhempaa ja Euroopasta kaukaisempaa mytologiaa tarkastellaan, ja samantapainen kehityskulku on nähdäkseni tapahtunut myös Kuusiston lähtökohdista kohti nykypäivää. *Twilight*-saagassa ja muussakin nykyfantasiassa muodonmuutokset ovat enää harvemmin täysin negatiivisia asioita, vaikka saattavatkin tapahtua muotoaan muuttavan henkilön näkökulmasta pyytämättä ja yllättäen.

Rangaistuksen ajatus on kuitenkin väistämättä *Twilight*-saagassa läsnä sekä länsimaisen muodonmuutosperinteen että vampyyrimyytin kautta. Vampyyritarinoissa rangaistukset liittyvät usein naisen seksuaalisuuteen, ja tämä yhteys on olemassa *Twilight*-saagassakin. Muodonmuutoksen, vampyyrien ja seksuaalisuuden yhteyttä on analysoinut muun muassa Mariah Larsson (2011, 64–65), joka kiinnittää huomionsa saagan ensimmäisestä osasta tehdyn elokuvan avauskohtaukseen, jossa jokin näkymätön uhka jahtaa peuraa metsässä. Larsson analysoi tämän kohtauksen mahdollisia tulkintoja, ja nostaa yhtenä näkökulmana esiin sen yhteyden Aktaion-myyttiin. Ovidiuksenkin uudelleenkertoma kreikkalaisperäinen myytti kertoo Aktaionista, joka näkee jumalatar Dianan³ kylpemässä alasti metsässä. Kun jumalatar huomaa tirkistelijän, hän muuttaa tämän peuraksi, ja pian sen jälkeen Aktaionin omat metsästyskoirat syövät hänet. Larsson pitää mahdollisena, että metsässä kulkeva, saalistettu peura herättää ainakin mielikuvan tai kaiun metamorfoosin teemasta. Hän esittää, että *Twilight*-elokuvan alkukohtauksen esiin nostama yhteys metamorfoosiin viittaa paitsi myöhemmin sarjassa tapahtuvaan Bellan muodonmuutokseen ihmisestä vampyyriksi, myös siihen, että kyseinen elokuva kääntää sukupuolittuneen katseen suuntaa (emt. 2011, 63).

Miestä objektivoiva katse ei ole yksin *Twilight*-elokuvien piirre, vaan myös kirjoissa Bella toistuvasti katselee, tunnustelee ja ihailee Edwardin ruumista. Hänen katseensa objektivoi Edwardin, tekee tästä seksuaalisen halun kohteen. Tämän teon voi Larssonin mukaan nähdä rinnasteisena Aktaionin Dianaan suuntaamalle katseelle. Peura on *Twilight*-elokuvan alkukohtauksessa saalistajan katseen kohde, mutta sen, kuka siinä lopulta on saalis ja kuka saalistaja, voi nähdä monella tapaa. Toisaalta ihminen, Bella, on vampyyrin luonnollista ravintoa, mutta toisaalta taas myös Bella itse jahtaa sekä Edwardia että tietoa siitä, mikä tämä itse asiassa on, mitä kätkeytyy ylikuonnollisen kauneuden alle. (Larsson 2011, 63–65.) Näkisinkin *Twilight*-saagan objektivoivan katseen pikemminkin kaksisuuntaisena kuin yksiseltisesti mieheen käänettynä, sillä Bella kuvaa myös itseään objektina. Yhteys Aktaion-myyttiin viittaa *Twilight*-saagassa Larssonin (emt. 66) mukaan saalistajan ja saaliin sekä katsojan ja katseen kohteen väliseen suhteeseen, rajojen ylittämiseen ja muodonmuutokseen. Vallan ja muodonmuutoksen suhde etualaistuu: muodonmuutos on vallankäyttöä, ja se myös muuttaa valtasuhteita, sillä muodonmuutoksensa kautta Bella saa lisää valtaa ja voimaa.

³ Larsson puhuu tässä yhteydessä kreikkalaisen mytologian Artemis-jumalattaresta. Käyttämässäni versiossa Ovidiuksen *Muodonmuutoksista* puhutaan kuitenkin roomalaisten Dianasta, ja siksi käytän sitä tässä.

Ajatus Bellasta Aktaionina ei lopulta ole kovin kaukaa haettu: hän näkee vahingossa vilahduksen jostain, mitä hänen ei olisi pitänyt nähdä, ja häntä rangaistaan muodonmuutoksella, joka tekee hänestä itsestään katseen kohteen. *Twilight*-saagassa vampyyrit pyrkivät elämään niin, etteivät ihmiset saa tietää heidän olemassaolostaan. Bella kuitenkin selvittää Edwardin salaisuuden, ja päätyy kuin kohtalon viemänä osaksi sitä yliluonnollisten olentojen piiriä, joka saagassa on jatkuvasti meidän tavallisen todellisuutemme rinnalla läsnä, mutta jota suurin osa ihmisistä ei milloinkaan huomaa. Tämän maailman kohtaamista ja sen osaksi haluamista voisi ehkäpä tosiaan verrata kylpevän jumalattaren tirkistelyyn: ei ehkä pitäisi katsoa, mutta katsoo silti, koska katseen kohde on niin ihmeellinen ja kiehtova. Aktaionin katse erotisoi jumalattaren, ja Bellan katse erotisoi vampyyrit –vampyyrit, joita voi pitää myös kuoleman edustajina tai vertauskuvina. Katsekin on valtaa, ja myytin Dianalle Aktaionin muuttaminen oli keino hallita häneen kohdistettua katsetta: rangaistukseksi Aktaion menetti oman elämänsä hallinnan, ja tuli aiemmin käskemiensä koirien syömäksi. Myös Bellan rangaistuksena toimii muodonmuutos ihmisruumiista joksikin muuksi ja muodonmuutoksen myötä kuolema, mutta merkittävä ero on siinä, että Bella myös itse tahtoo tätä muutosta, Aktaion ei.

Sara Kärrholm (2011, 48–50) esittää, että *Twilight*-saagassa vampirismin, seksin ja kuoleman analogia on muuttunut symbolisella tasolla radikaalisti, sillä halun objekti ja subjekti ovat vaihtaneet paikkaa: miesvampyyrin ruumis onkin nyt se, mikä esitetään ensisijaisena seksuaalisen halun kohteena. Naisen seksuaalisuus on kyllä keskiössä, mutta se on kuvattu sisältäpäin – toisin kuin viktoriaanisen ajan vampyyrikertomuksissa, joissa yksi vampyyrin uhkaavimmista piirteistä liittyi nimenomaan naisen seksuaalisuuteen itse vampyyrin sukupuolesta riippumatta. Tuon ajan vampyyrikertomukset, kuten *Carmilla* ja *Dracula*, kuvastivat kuoleman, seksin ja ehkä myös naisten kasvavan vaikutusvallan pelkoa.

Myös Outi Hakolan (2011, 219–221) analysoimissa eri aikakausien vampyyrielokuissa naisen seksuaalisuuteen liittyvä symboliikka on keskeisessä osassa. Naisen näkökulmasta muutos vampyyriksi voidaan nähdä vapauttavana ja voimaannuttavana, mutta samalla se muuttaa sukupuolten välisiä valtasuhteita ja purkaa seksuaalisuuden kontrollia, mikä saa naisen näyttämään hirviömäisenä – onhan sosiaalisen järjestyksen rikkoutuminen voimakas kauhun

lähde. Hakola nostaa esiin kaksi vampyyritarinoiden yhteydessä yleistä feminististä tulkintatapaa: perinteinen ja konventionaalinen tulkinta näkee vampyyreiksi muuttuvat naiset viattomina uhreina, joita vietellään ja tuhotaan, ja tarinoiden loput patriarkaattisten arvojen palautuksena, kun taas uusfeministisessä mallissa vampyyritarinat nähdään patriarkaattista valtaa kritisoivina. *Twilight*-saagan mieheen käännetty objektivoiva katse antaa kyllä äänen ja luvan naisen seksuaalisuudelle, mutta Cullenit määrittävät itsehillinnän, ei hallitsemattoman seksuaalisuuden symboleiksi – tähän teemaan palaan tutkielmani luvussa 3.2. Nainen ei ole *Twilight*-saagassa viaton ja puhtoinen uhri, muttei vampyyrikaan liioin edusta siinä patriarkaattisen vallan kritiikkiä. *Twilight*-saaga taiteilee tässäkin suhteessa feminististen ja antifeminististen impulssien rajalla.

Aamunkoin kohtauksessa, jossa Bellan synnytys, kuolema ja muodonmuutos kietoutuvat yhdeksi veriseksi ja groteskiksi sekamelskaksi, hän lopulta saa rangaistuksensa siitä, että on antautunut seksuaalisuutensa vietäväksi. Palaan tähän kohtaukseen tarkemmin luvussa 3.3, mutta käsittelen tässä sen rangaistusaspektia. Koko raskausaika ja synnytys kuvataan hyvin groteskisti, ja Bella riutuu perinteisen vampyyritarinan kaavaa noudattaen. Varsinainen rangaistus on kuitenkin ihmisruumiin kuolema ja muodonmuutos vampyyriksi, eikä kaavaa nähdäkseni vielä tässä vaiheessa rikota: muodonmuutos on rangaistus, joka kohtaa liian syvälle mystisiin salaisuuksiin kurkistanutta ihmistä – joskaan se ei ole pelkästään rangaistus, vaan myös palkinto. Kärnholmin (2011, 58) mukaan Bellan heräävän seksuaalisuuden nostattamat pelot ilmenevät kaikkein voimakkaimmin juuri tässä synnytys- kuolin- ja muodonmuutoshetkessä, ja samalla ne myös karkotetaan pois tarinasta. Hänen tulkinnassaan Bellaa ei rangaista seksuaalisuudestaan, vaan hänet palkitaan ikuisella elämällä ja onnella. Väitän kuitenkin, että Bella saa rangaistuksensa, ja ero vampyyriperinteeseen tehdään vasta siinä, miten rangaistukseen suhtaudutaan, ja millainen maailma sitä ympäröi.

Bella nimittäin tahtoo rangaistuksensa, hän tahtoo kuoleman ja kivun ja ikuisen verenhimon. Rangaistus muuttuu nautittavaksi ja halutuksi asiaksi, ja saagassa tapahtuvan kuoleman erotisoinnin myötä jopa romanttis-eroottiseksi. Tästä perusajatuksesta ainakin osittain kumpuavat myös tulkinnat Bellan ja Edwardin suhteen vinoutuneesta valta-asetelmasta ja Bellan alisuudesta, samoin kuin *Twilight*-fanifiktiostaa alkunsa saanut, sadomasokistiseen seksiin

keskittyvä *Fifty Shades* -romaanitrilogia (2011–2012).⁴ Siinä manifestoituvat sellaiset seksuaaliset jännitteet, jotka *Twilight*-saagassa kuvataan vain aavistuksenomaisesti, mutta ovat silti selvästi kiehtoneet fanikunnan mieliä. *Twilight*-saagan tapaan myös *Fifty Shades* -trilogia oli myyntimenestys.

Rangaistus on myös merkityksetön, koska muodonmuutoksesta ei seuraa hallitsemattomuus ja kadotus, vaan hillitty ja kaunis vampyyrinelämä. *Twilight*-saaga on kesyttänyt vampyyrimyyntiä, ja sama tapahtuu myös muodonmuutoksen voimalle. Kelly Budruweit (2016, 270) esittää, että Meyerin utopistinen ja puhtoinen versio vampyyrista erottaa gotiikan sille tyypillisestä skeptisyydestä esimerkiksi kuluttamista ja sukupuolirooleja kohtaan. *Twilight*-saagan vampyyrit eivät kyseenalaista perinteisiä arvoja tai länsimaista elämänmuotoa, vaan toteuttavat niitä, sopivat raameihin. *Twilight*-saagan suhde muodonmuutoksen trooppiin on hämmästyttävän samanlainen: siisti, pinnallinen ja utopistinen versio vanhasta, syvällisestä myytistä. *Twilight*-saagan muodonmuutos ei ole alkuvoimaista ja verevää, vaan hillittyä ja säännönmukaista.

Sara Kärrholmin (2011, 48–50) mukaan vampyyri, joka perinteisesti on edustanut väkivaltaista seksuaalisuutta ja vieteille periksi antamista, onkin *Twilight*-saagassa tosirakkauden ja itsehillinnän symboli. Bella ja Edward ovatkin malliesimerkkejä tästä: Edward vastustaa himoiaan sekä Bellan verta että vartaloa kohtaan, ja Bella voittaa tuoreen vampyyrin voimakkaan verenhimon, vaikka sen piti olla hallitsematon. Bellan muodonmuutoskaan ei siis johda pelättyyn hallinnan menetykseen, vaan pysyy aisoissa.

Sama hillinnän ideaali heijastuu myös Jacobiin ja muihin muodonmuuttajiin, jotka ovat aina suutuessaan vaarassa menettää kehonsa hallinnan ja muuttua susiksi. Siinä, miten kahta muodonmuutoksen tasoa – muutosta muodonmuuttajaksi ja susi- ja ihmishahmon välistä vaihtelua – kuvataan, on mielenkiintoinen ero siinä, miten hallittua muutos voi olla. Ensimmäinen muutos on hallitsematon, eikä niillä, joista on määrä tulla muodonmuuttajia, ole sen suhteen valinnanvaraa. Muodonmuuttajuus on sisäsyntyistä, eikä sitä voi valita tai olla valitsematta. Tämän jälkeen hahmonvaihtamistaan on kuitenkin mahdollista oppia hallitsemaan, ja se esitetään positiivisena asiana. Tunteensa on opittava hillitsemään niin, ettei muutu miten

⁴ E. L. James: *Fifty Shades of Grey* (2011), *Fifty Shades Darker* (2012), *Fifty Shades Freed* (2012).

sattuu, vaan vain silloin kun tahtoo ja mahdollisimman sulavasti. Laajemmassa mittakaavassa muodonmuutos on siis välttämätön tapahtuma ja keino vastata uhkaan, mutta yksityisesti se on itsehillinnän menetystä ja hieman typerä pakokeino haastavasta tilanteesta.

2.3 Ruumiin muutos minuuden rakentamisena

Peili on *Twilight*-saagassa toistuva motiivi, johon erityisesti Karin Nykvist (2011, 29–30) on kiinnittänyt huomiota. Nykvist analysoi toistuvia kohtauksia, joissa Bella tarkastelee itseään peilistä joko kriittisin silmin tai omasta muutoksestaan yllättyneenä. Saagan ensimmäinen tällainen kohtaaus kuvaa Bellaa hänen saapuessaan Forksiin, hänen kokemustaan oman ruumiinsa virheistä ja joukkoon sopimattomuudesta. Kyseessä on hyvin tyypillinen nuortenkirjallisuuden kohtaaus – ”the original teenage scene”, kuten Nykvist asian ilmaisee – ja se luo saagan alusta asti yhteyden minuuden ja ruumiin välille. *Twilight*-saagassa ruumiit ovat identiteetin jatkeita, ja Bellan keho tuntuu vieraalta ja kömpelöltä aina siihen asti, kun hän myöhemmin muuttuu vampyyriksi. *Twilight*-saaga on siis tarina siitä, miten Bella hankkii itselleen täydellisen ruumiin, ja pelastaa itsensä ruumistaan muuttamalla.

Peilit toistuvat Bellan elämän käännekohdissa ensimmäisestä läheltä piti -kuolemanvaarasta häiden ja raskaaksi tulon kautta vampyyriksi muuttumiseen, ja viimeistä peilikohtausta Nykvist (2011, 30) vertaa *makeover*-tyyppisten televisioisarjojen suuriin paljastuksiin, joissa muodonmuutoksen läpikäynyt vihdoinkin näkee uuden, uljaan lopputuloksen perheensä ja ystäviensä ympäröimänä. Peilien kautta tehdään myös eroa vampyyrifiktion perinteeseen, sillä toisin kuin kreivi Draculalla ja kumppaneilla, *Twilight*-saagan vampyyreilla on peilikuva – vieläpä todella kaunis sellainen.

Twilight-saagassa ihmisen muuttuminen vampyyriksi on hidas ja kivulias, muutaman päivän kestävä prosessi, joka saa alkunsa, kun ihmisruumiiseen joutuu vampyyrin myrkkyä. Kun muutos tulee päätökseensä, sydän pysähtyy, ja uusi elämä vampyyrina alkaa. Vampyyrin ruumis on nopeampi, voimakkaampi, kestävämpi ja kauniimpi versio aikaisemmasta ruumiista, ja vampyyrit aistit ovat paljon ihmistä terävämmät. Samalla lisääntyy kapasiteetti käsitellä havaintoja ja ajatuksia, ja tarve uneen ja muunkinlaiseen ruumiilliseen lepoon katoaa. Uusi ruumis on kaikin tavoin parempi kuin aikaisempi, ja vampyyriksi muuttuminen ehdottomasti radikaalein mahdollinen *makeover*.

Vampyyriksi muuttuminen on Bellalle identiteetin etsintää ja oman paikkansa löytämistä. Identiteetin etsintä voidaan usein ilmaista kehon muutosten kautta (ks. esim. Curti 1998, 94–95), ja näin on myös Bellan tapauksessa. Ihmisenä hän ei koskaan tuntenut kuuluvansa joukkoon, mutta vampyyrina löytää oman paikkansa maailmassa aivan kuin hänet olisi alusta asti vampyyriksi tarkoitettukin (ks. esim. McGeough 2010, 98–99). Samalla hän vapautuu kaikista nuoriin naisiin kohdistuvista ulkonäköpaineista, sillä vampyyrina hän on aina ulkoisesti täydellinen ilman, että sen eteen täytyisi nähdä vaivaa kuntosalilla tai peilin edessä.

Siitä, että Bellasta on määrä tulla vampyyri, annetaan useita vihjeitä saagan aikana. Aihetta pohjustetaan jo *Houkutuksen* alussa, peiliin katsottaessa, sillä Bellan ulkonäköä kuvataan melkein vampyyrimäisenä:

Maybe it was the light, but I already looked sallow, unhealthy. My skin could be pretty – it was very clear, almost translucent-looking – but it all depended on color. I had no color here.

Facing my pallid reflection in the mirror, I was forced to admit that I was lying to myself. It wasn't just physically that I'd never fit in. – –

I didn't relate well to people my age. Maybe the truth was that I didn't relate well to people, period. (T, 9.)

Valkea iho ja hieman sairaalloinen ulkonäkö ovat vampyyrien tunnusmerkkejä *Twilight*-saagassa ja muuallakin nykyvampyyrifiktiossa, ja ennustavat Bellan tulevaisuutta. Bella myös sanallistaa suoraan sitä, miten ei koe sopivansa ihmisten joukkoon lainkaan, mikä lienee helposti samaistuttava tunne myös sille nuorelle yleisölle, jolla *Twilight*-saaga on pääasiassa suunnattu. Peiliin katsoessaan Bella näkee ihmisen, jonka on tarkoitus olla jotain muuta, enemmän kuin ihminen, ja tähän fantasiaan myös lukija kutsutaan samaistumaan.

Bellan vampyyrimaisuus ei edes rajoitu vain ulkomuotoon. *Uusikuussa*, Edwardin jätettyä Bellan, Bellan isä Charlie kertoo Alicelle: "I don't know if she's going to get over it – I'm not sure if it's in her nature to heal from something like this. She's always been such a constant little thing. She doesn't get past things, change her mind." (NM, 350.) Tällainen pysyvyys ja mielen muuttumattomuus on yksi *Twilight*-saagan vampyyrien keskeisimmistä piirteistä, ja Bella ilmentää sitä jo ollessaan ihminen.

Saagan vampyyrit kuvataan johonkin tiettyyn tilaan jähmettyneinä sekä henkisesti että fyysisesti. Lopullista muutosta vampyyriksi merkitsee sydämen pysähtyminen, jonka myötä ihmisen ruumis ja myös mieli jähmettyvät aikaan. Kun ihminen muuttuu vampyyriksi, hänen ruumiinsa jää sen ikäiseksi ja muutenkin samanlaiseksi kuin kuollessaan, ja myös persoonallisuudesta ja ajatusmaailmasta kerrotaan jotain hyvin samantapaista: Twilight-saagan vampyyreille henkiset muutokset (kuten rakastuminen) ovat hyvin harvinaisia ja mullistavia, ja tapahduttuaan ne jäävät pysyviksi. Vampyyrien maailmassa rakkaus, viha ja kostonhimo ovat ikuisia, ja tälle muodostavat kiinnostavan kontrastin Bellan luokkatoverit ja sukulaiset, jotka ihastuvat, rakastuvat, eroavat ja löytävät uusia rakkauksia kuten kuka tahansa meidän arkitodellisuudessamme. Vampyyriksi muuttuminen jähmettää ihmisen sekä fyysisesti että henkisesti, ja muuttaa ruumiin lisäksi myös tapaa, jolla ihmisestä vampyyriksi muuttuva henkilö ajattelee.

Sekä vampyyriksi muuttuminen, että kaikki muutokset sen jälkeen, ovat siis muutoksia tilasta toiseen, samaan tapaan kuin Ovidiuksen kuvaamat muutokset ihmisestä kukaksi, puuksi tai kiveksi, ja päinvastoin. Ensin ollaan jotakin, esimerkiksi ihminen tai vailla kumppania, sitten jotain muuta, kuten vampyyri tai tulisesti rakastunut, eikä paluuta ole. Näissä tilanvaihdoksissa on myös aina voimakas kohtalon tuntu, eritoten mitä tulee rakkauteen. Vampyyrit rakastuvat aina juuri siihen, johon heidän on tarkoituskin rakastua, eikä koko saagana aikana kohdata yhtäkään vampyyria, joka ei olisi saanut valitultaan vastarakkautta.

Bellassa kaikki tämä ilmenee jo ennen kuin hänet on muutettu vampyyriksi, aivan kuin hän olisi henkisesti vampyyri jo ennen kuin ruumiillinen muutos tapahtuu. Muodonmuutos tekee Bellasta ulkoisesti sitä, mitä hän on aina ollut sisäisesti, ja poistaa siten mielen ja ruumiin välisen eron. Karin Nykvist (2011, 33–35) on samoilla linjoilla esittäessään, että vaikka ruumiin ja mielen suhde tematisoituukin sarjassa voimakkaasti, ei kyse ole kahtiajakoisuudesta, vaan monimutkaisemmasta suhteesta. Hänen tulkinnassaan ruumis ja mieli ovat lopulta yhtä, ja Bellan tarve saada uusi, mieleensä sopiva keho todistaa tämän.

Samanlainen logiikka on myös muodonmuuttajien kehoissa. Ensimmäinen muodonmuuttaja Taha Akin kehosta kerrotaan, että *“The new man did not look like Taha Aki’s body. He was far more glorious. He was the flesh interpretation of Taha Aki’s spirit. The warriors recognized him at once, though, for they had flown with Taha Aki’s spirit.”* (E, 222.) Muodonmuuttajan

ihmismuoto on siis itse asiassa tämän henki/mieli ruumiilliseksi tulleen. Muodonmuuttajat ovat henkensä ruumiillisia manifestaatioita, ja muodonmuutos on jälleen kerran muutos siksi, joka koko ajan olikin. Kiehtovaa on myös se, miten inhimilliset tunteet ovat liikaa susiruumille, ja tämä johtaa muodonmuutokseen. Ihmisen mieli on vääränlaisessa ruumiissa, ja ärsykkeen ollessa tarpeeksi voimakas, muuttaa mieli ruumiin kaltaiseksi. *Twilight*-saagassa siis toteutuu sanonta 'mind over matter', mieli ennen ruumista: ruumis muuttuu mielen kaltaiseksi, eikä toisin päin. Muodonmuutoksen myötä Taha Aki myös lakkasi vanhenemasta, mikä liittyy myös mielen ja ruumiin eroihin. Mieli tai sielu mieleltään usein ikuisiksi, kun taas ruumis on katoavainen ja, kuten todettua, vanhenee ja rapistuu. *Twilight*-saagassa muodonmuuttajien henget tulevat lihaksi, ja voivat siten elää halutessaan vaikka ikuisesti.

Taha Akin henkiruumis on myös, kuten vampyyrikin, paljon viehättävämmän näköinen kuin sama henkilö ihmisenä, ja kuvastaa ilmeisesti sitä, millainen hän pohjimmiltaan on. Sama pätee susimuotoihin: "Taha Aki fathered many sons, and some of these found that, after they had reached the age of manhood, they, too, could transform into wolves. The wolves were all different, because they were spirit wolves and reflected the man they were inside." (E, 222.) Tässäkin ruumis on alisteinen mielelle. Siinä, että susimuoto heijastaa ihmismieltä, on nähtävissä viittaus myös ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen: luontoa edustava susi jää lopulta alisteiseksi ihmiselle, sillä siitä suuresta sudesta, joka päästi Taha Akin mieleensä, ei jää jäljelle mitään.

Twilight-saagassa muodonmuutos tekee siis näkyväksi ja ruumiilliseksi sen, mitä ihminen on hengeltään tai mieleltään. Yliluonnolliset olennot ovat ihmisiä, joita muodonmuutos on auttanut saavuttamaan todellisen potentiaalinsa. Ruumis muuttuu vastaamaan sitä, mitä muotoaan muuttava ihminen henkisesti on. Näkökulmasta riippuen mieli ja ruumis joko ovat yhtä, tai mieli on ruumista voimakkaampi.

Muodonmuutoksen paljastamien asioiden kautta myös tehdään eroa tarinan roistojen ja sankareiden välille. Useimmiten muodonmuutoksen kautta saatu uusi, todellinen olemus on parempi tai ideaali versio alkuperäisestä, mutta Volturien tapauksessa käy toisinpäin. He ovat jähmettyneet henkisesti paikoilleen, ja heidän ulkoinen olemuksensa alkaa myös pikkuhiljaa

muistuttaa heidän sisäistä tilaansa. Täten Volturit liittyvät osaksi sitä muodonmuutostarinoiden perinnettä, johon kuuluu muun muassa tarina Narkissoksesta, joka ihaili omaa kuvaansa lammen pinnasta niin kauan, että muuttui narsissiksi sen rannalle. Valtureista muodonmuutos paljastaa heidän luonteensa viat, kun taas esimerkiksi Bella ja Jacob saavat muodonmuutoksen myötä yliluonnollisia kykyjä ja entistä kauniimman ja vahvemman ruumiin.

Vampyyreilla on myös usein jokin supersankarimainen erikoiskyky, joka on niin ikään vahvistettu ja paranneltu versio jostain ominaisuudesta, joka hänellä oli jo ennen muutosta. Esimerkiksi Bella, johon useimmat muiden vampyyrien erikoiskyvyt eivät vaikuttaneet edes silloin kun hän oli ihminen, kykenee vampyyrina muodostamaan henkisen kilven, jolla voi suojata itsensä lisäksi myös muita esimerkiksi ajatustenluvulta tai illuusioilta. *Houkutuksessa* ilmiötä pohditaan Edwardin ja Bellan välisessä keskustelussa seuraavasti:

” – Carlisle has a theory... he believes that we all bring something of our strongest human traits with us into the next life, where they are intensified – like our minds, and our senses. He thinks that I must have already been very sensitive to the thoughts of those around me. And that Alice had some precognition wherever she was.”

” What did he bring into the next life, and the others?”

” Carlisle brought his compassion. Esme brought her ability to love passionately. Emmet brought his strength, Rosalie her... tenacity. Or you could call it pigheadedness. – [Jasper] was quite charismatic in his first life, able to influence those around him to see things his way. Now he is able to manipulate the emotions of those around him – calm down room of angry people, for example, or excite a lethargic crowd, conversely.” (T, 269.)

Tässä katkelmassa merkittävää on se, miten kahden elämän, ja sitä myötä myös kahden muodon, välinen katkos tuodaan näkyväksi. On ihmiselämä ja seuraava elämä, joiden välillä kuljetaan joitain piirteitä, muttei kuitenkaan kaikkia.

Vampyyriksi muuttumisessa on kyse ominaisuuksien karsimisesta ja vahvistumisesta. Se, että jokin tietty piirre tai ominaisuus siirtyy ihmiselämästä vampyyrinelämään erityisen voimakkaana, mahdollisesti yliluonnolliseksi kyvyksi vahvistettuna, on kiinnostavaa, sillä se yksinkertaistaa vampyyrin persoonaa siihen nähden, mitä tämä ehkä ihmisenä oli. Kun jokin piirre tai ominaisuus korostuu, tulee siitä voimakkaammin vampyyriä määrittävä tekijä. Sekä Edwardin että Alicen roolit tarinassa, ja esimerkiksi *Breaking Dawnin* loppuratkaisussa, kytkeytyvät voimakkaasti heidän yliluonnollisiin kykyihinsä, vaikka heillä muitakin persoonallisuuden piirteitä on. Emmetistä puolestaan nostetaan jatkuvasti esiin nimenomaan fyysinen voima ja iso koko,

ja Carlisle ja Esme määrittyvät hyvin pitkälti juuri mainittujen piirteiden kautta, Cullenin perheen äiti- ja isähahmoina. Esmen kyky rakastaa intohimoisesti näyttäytyy saagassa ennen kaikkea hänen rakkautenaan perhettään kohtaan, sekä yleisenä haluna pitää huolta kaikista vampyyreista, ihmisistä ja muodonmuuttajista ympärillään. Hän edustaa äidillisyyden ideaalia, ja onkin kiehtovaa, ettei Edward nosta sitä esiin perheenjäsentensä määrittäviä piirteitä listatesaan. Rakkaus ja äidillisuus, äidinrakkaus, toki nousevat saagassa melko keskeiseksi teemaksi, ja jo tässä voi ehkä nähdä viitteitä siihen: kyky rakastaa intohimoisesti manifestoituu nimenomaan äidillisenä huolenpitona.

Muutos ihmisestä vampyyriksi hahmottuu *Twilight*-saagana päivityksenä tai paranteluna, jossa voimakkaimmat persoonallisuuden piirteet korostuvat ja muuttuvat supervoimiksi. Muuttuessaan vampyyriksi ihminen saa mukaansa vain voimakkaimmat luonteenpiirteensä, ja jotain jää auttamatta taakse. Monimutkaisesta ja ristiriitaisesta ihmisestä tulee muodonmuutoksen myötä selkeärajainen ja puhdas vampyyri, jonka persoonallisuus on selkeästi määritelty ja muuttumaton. Muodonmuutoksen tulokset ovat siis siistittyjä ja utopistisia versioita monitahoisesta ihmisyydestä, mikä saa ne ajoittain vaikuttamaan melkein pä karikatyyreiltä.

Samalla muodonmuutos on myös ihmisen mahdollisuus saavuttaa täysi potentiaalinsa, ja ainakin Bellan tapauksessa myös täyttää kohtalonsa ja alkaa elää elämää, jota oli aina tarkoitettu elämään. Vampyyriksi ja muodonmuuttajaksi muuttuessaan ihminen merkityksellistyy, ja voisi myös sanoa, että ruumis lakkaa olemasta pelkkä ruumis. *Twilight*-saagassa kuvatut muodonmuutokset ovat lähes poikkeuksetta muutoksia kauniimpaan suuntaan, ja tavallaan sekä vampyyrin ja muodonmuuttajan ruumis ovat enemmän kuin vain ruumiita. Sen lisäksi, että ne ovat vahvempia ja kauniimpia kuin ihmisruumiit, ne myös kantavat mukanaan kansanperinteen ja populaarikulttuurin vampyyreille ja ihmissusille/muodonmuuttajille antamia merkityksiä, ja ovat *Twilight*-saagan maailmassa sidottuja maagiseen, taustalla vaikuttavaan suurempaan suunnitelmaan tai kohtaloon.

2.4 Muutos ja pysyvyys

Ovidiuksen *Muodonmuutoksia*-teos alkaa sanoilla ”In nova fert animus mutatas dicere formas corpora” jotka Alpo Rönnyin suomennoksessa kuuluvat ” Uusiin hahmoihin minä muuttumi-

sista nyt aion / kertoa.” (Ovidius 1, 1) Tätä aloitusta voi pitää muodonmuutoksen määritelmänä sellaisessa muodossa, missä sen tässä tutkimuksessa ymmärrän: kaikessa yksinkertaisuudessaan kyseessä on uusiin hahmoihin muuttuminen. Näihin alkusäkeisiin liittyy myös mielenkiintoinen yksityiskohta, joka ei käy suomennoksesta selville, mutta on tässä yhteydessä mainitsemisen arvoinen. Kaksi ensimmäistä säettä on nimittäin käännetty usein englanniksi kutakuinkin ”My intention is to tell of bodies changed / To different forms –” mutta Gregory Heyworthin (2009, x) mukaan tarkempi käännös olisi kuitenkin toisin päin ”forms changed into new bodies”.

Se, missä järjestyksessä sanat ”muoto” ja ”ruumis” ovat, osoittautuu hyvin merkitykselliseksi. Länsimaisessa perinteessä ihminen on nähty yksilöllisenä, ainutlaatuisena ja pysyvänä, ja liitetty muuttumattomuus jumalaan, muodonmuutos paholaiseen. (Warner 2004, 2, 35). Ajatus uusiin muotoihin muuttuvista ruumiista sopii yhteen tämän käsityksen kanssa: ruumiin ulkomuoto muuttuu, mutta itse ruumis ja sitä asuttava sielu on pysyvä ja sen olemassaolo lopulta katkeamaton. Jos muodonmuutos ymmärretäänkin siten, että jokin muoto ottaa uusia ruumiita, ruumiillinen jatkuvuus katoaa. Tällöin muotoaan muuttavalla olennolla todellakin on joka hahmossaan täysin eri ruumis, eikä sama ruumis eri näköisenä.

Yksi metamorfoosiin liittyvistä suurista kysymyksistä onkin se, mikä on uuden ja vanhan muodon suhde, eli se, missä määrin muuttuja pysyy samana ja missä määrin vaihtuu toiseksi. Kai Mikkosen (1997, 5, 27–29) mukaan metamorfooseissa jotain vanhasta/alkuperäisestä muodosta jää aina jollain tasolla myös uuteen muotoon. Vaikka muotojen välinen jatkuvuus monissa moderneissa muodonmuutostarinoissa kyseenalaistuu, tunne jonkinasteisesta samuudesta tai jäännösedellisestä muodosta silti pysyy. Tämä ajatus tulee lähelle Warnerinkin mainitsemaa länsimaisen kulttuurin tarvetta identiteetin pysyvyyteen: näemme väistämättä, että muotoaan muuttaneessa olennossa on vähintään ajatuksen tasolla läsnä myös edellinen muoto, koska kaipaamme pysyvyyttä ja jatkuvuutta.

Tässä alaluvussa käsittelen *Twilight*-saagan ruumiiden pysyvyyttä ja muuttuvuutta kahden kysymyksen kautta. Ensinnäkin, miten Bellan identiteetin ja persoonallisuuden pysyvyyttä tai muuttuvaisuutta kuvataan hänen muuttaessaan muotoa? Tämän kysymyksen yhteydessä käsittelen myös *Aamunkoin* saamaa ristiriitaista vastaanottoa, jonka Rachel DuBois (2012) näkee

olevan yhteydessä Bellan pysyvyyden katkeamiseen. Ja toiseksi: kumpi *Twilight*-saagassa on tavoittelemisen arvoista, muutos vai pysyvyys?

Monet seikat erottavat muodonmuutosta edeltävän ihmis-Bellan ja sen jälkeisen vampyyri-Bellan tosistaan. Heitä erottaa jo fyysisesti, kirjan sivuina, se osa *Aamunkoista*, jonka ensimmäisen persoonan kertoja onkin Jacob. Samoin heitä erottaa ihmis-Bellan kuolinkohtaus ja sen myötä groteski ruumiillisuus ja väkivalta, sekä ihmis- ja vampyyrinruumiin erot. Kun ihmisestä tulee vampyyri, myrkky muuttaa koko hänen solurakenteensa, ja ihmisen ja vampyyrin mielen sekä ruumiin kerrotaan toimivan eri tavoin. Vaikka *Twilight*-saagan vampyyrit kuvataan vain parempina versioina siitä, mitä olivat ihmisenä, voidaan myös todeta, että he ovat kokonaan uusia. Tämä ristiveto etualaistuu erityisesti minäkertoja Bellan muodonmuutoksessa.

Aamunkoissa sanallistetaan, ja sen avulla korostetaan, Bellan pysyvyyttä. Nähdessään itsensä ensimmäistä kertaa peilistä vampyyrina Bella ei ensin ole tunnistaa itseään. Tarkemmin katsoessaan hän kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, miten peilistä katsovalla kaunottarellakin on vähän liian iso alahuuli, ja rauhoittuu: oman ruumiin epätäydellisyydet ovat ilmeisesti edelleen löydettävissä, ja ruumis siten edelleen tuttu ja sama. Kiinnostavaa ja sekä Bellaa että hänen kauttaan myös aikaamme kuvaavaa on sinänsä se, miten hän tunnistaa itsensä nimenomaan sellaisesta piirteestä, johon on ollut tyytymätön – piirteestä, joka on erottuva, epäso-
pusuhtainen ja *liian*.

Myös muodonmuuttajat, jotka jatkuvasti siirtyvät ihmisen ja jättiläissuden ulkomuotojen välillä, säilyttävät kuitenkin minuuden jatkuvuuden jatkuvasta muutoksesta huolimatta. Päällisin puolin identiteetin ja persoonallisuuden pysyvyys ei siis *Twilighth*-saagassa kyseenalaistu kaikkien muodonmuutostenkaan myötä. Jopa pelätty vampyyriksi muuttumisen mukanaan tuoma verenhimo ja vaistojen vallassa oleminen on hallittavissa, mikäli itsehillintä ja valmistautuminen ovat riittäviä, eikä Bella kadota minuuttaan vaistoihinsa.

Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen. Vaikka Bellan kertojanaäni puhuukin pysyvyydestä, on ihmis- ja vampyyrimuodon välillä liian paljon eroa. Rachel DuBois (2012, 131–132) kiinnittää analyysissään *Aamunkoista* ja sen vastaanotosta huomiota siihen, miten voi-

makkaasti saagaan sitoutuneet fanit järkyttyivät, jopa traumatisoituivat, lukiessaan *Aamunkoin* jaksoa, joka kertoo Bellan raskaudesta ja synnytyksestä. DuBois esittää, että tähän on syynä monien yksittäisten seikkojen summa, mutta erityisesti narratiivin odotuksenvastainen eteneminen ja kertojan vaihtuminen: kolmen ensimmäisen osan perusteella lukija odottaa Bellan kertomaa vampyyriromantiikkaa, mutta saakin Jacobin ja kauhukuvastoa.

Bellan hahmo on teoksissa rakennettu hyvin helposti samaistuttavaksi. Hänen menneisyydestään, mielenkiinnon kohteistaan tai päämääristään elämässä ei juuri tarjota tietoa, mikä tarjoaa lukijalle helpon samaistumiskohteen, mahdollisuuden elää kirjallisen hahmon kautta. DuBois (2012, 132–133) tuo tähän yhteyteen teorian Mary Sue -hahmosta, joka tarjoaa lukijalle mahdollisuuden toiveiden täyttymiseen: Bella on riittävän samanlainen kuin lukija, jotta tämä voi samaistua häneen, ja silti tarpeeksi geneerinen, jotta monenlaisten lukijoiden on mahdollista löytää samaistumispintaa. Lisäksi hänen elämänsä on mielenkiintoinen ja sellainen, jollaisen lukija ehkä haluaisi itselleen.

DuBois käyttää Mary Suen ideaa selittämään *Aamunkoin* herättämiä negatiivisia reaktioita, joista itse puhuu voimakkaammin sanoin traumoina. Hän viittaa Roberta Seelinger Tritesin (2000, 140) ajatukseen, että kuolema on nuortenkirjallisuudessa äärimmäinen ja loukkaamaton auktoriteetti, ja huomauttaa, että *Twilight*-saagassa lukija pakotetaan kohtaamaan tämä auktoriteetti monin eri tavoin. Tärkein näistä kohtaamisista on *Aamunkoin* verinen ja groteski synnytyskohtaus, joka oli Bellaan voimakkaasti samaistuville lukijoille järkyttävä kokemus. (DuBois 2012, 134.) Synnytyskohtaus ja sen aikana tapahtuva Bellan ruumiin ja mielen hajoaminen rikkovat Bellan hahmon jatkuvuuden. Kun Bellan ruumis on kuvattu ulkoapäin ja hänen tekojaan ja sanojaan katsottu ulkopuolisen silmin, ei kaikki enää palaa ennalleen.

Palaan sekä synnytyskohtaukseen että kuolemaan tarkemmin seuraavissa luvuissa, mutta jo nyt on pantava merkille, että suurimmassa osassa *Twilight*-saagaa kuolema on enemmän tai vähemmän kätkeytyä ja sivuroolissa. Bella on kyllä silloin tällöin hengenvaarassa, mutta lukija tuntee romanttisen fantasian konventiot ja tietää, ettei todellista vaaraa ole. DuBois esittääkin, että osa *Aamunkoin Twilight*-faneissa aiheuttamasta järkytyksestä johtuu odotusten petämisestä. Sarjan ensimmäiset kolme osaa ovat noudattaneet romanttisen sadun kaavaa, joten olisi luonnollista olettaa, että viimeisessä osassa prinsessa saa prinssinsä ja heidät jätetään

elämään onnellisena elämänsä loppuun asti. (DuBois 2012 139.) Lopulta näin kyllä käykin, ja Bella ja Edward jätetään kirjan päätteeksi syleilemään toisiaan sievään metsämökkiin, mutta ennen sitä Bella käy läpi väkivaltaisen synnytyksen, ihmisruumiinsa kuoleman ja muodonmuutoksen, ja tämä hajottaa romanttisen juonikuvion.

Bellan raskauden päätyttyä sen paremmin Bella kuin kirjasarjakaan ei siis ole aivan sama kuin ennen. Bellan muutos vampyyriksi ja äidiksi on etäännyttänyt hänet siitä tyhjästä astiasta, johon lukija saattoi kuvitella sisällön. DuBois panee merkille, miten vampyyri-Bellaa ja hänen muutoksen myötä saamiaan voimia kuvataan paljon tarkemmin kuin ihmis-Bellaa aikanaan, mikä vieraannuttaa Bellan hahmoa siitä, mitä tämä oli ennen muodonmuutostaan. Lisäksi *Aa-munkoin* loppupuolella, jolloin Bella on jo vampyyri, hänen elinpiirinsä ja saagan tarinan piiri laajenevat. Teoksessa esitellään joukoittain uusia vampyyrihahmoja, ja Bellan rooli tarinassa muuttuu pelastettavasta pelastajaksi. (DuBois 2012, 143.) Juonen romanttisen puolen merkitys vähenee, ja sen sijaan tarina saa sen sijaan fantasiaseikkailun piirteitä: siinä ratkotaan koko vampyyrilajin tulevaisuutta ja odotetaan kaiken ratkaisevaa suurta taistelua. Muutoksenjälkeinen Bella itse kuvaa pysyneensä olemukseltaan samana kuin ennenkin, mutta katkos on tapahtunut.

Bella ei siis selvinnyt muodonmuutoksestaan täysin vakaana, vaan hänen henkinen pysyvyytensä järkkäi. Mutta olisiko pitänyt? Onko muuttumattomuus hyvästä vai pahasta? Saagassa vampyyreille on ominaista pysyvyys ja samanlaisena säilyminen, ja muutokset niin ruumiissa kuin mielessäkin ovat vampyyreille pysyviä. Myös muodonmuuttajia tämä ylikuonnollinen pysyvyys ja muuttumattomuus koskee osittain: on jokseenkin yleistä, että muodonmuuttaja löytää elämänkumppaninsa leimautumiseksi kutsutun ilmiön kautta. Leimautumisen hetkellä tuosta määrätystä kumppanista tulee muodonmuuttajan elämän keskus niin, ettei tämä enää näekään ketään muuta, ja leimautuminen on peruuttamatonta. Muodonmuuttajien ruumis on kuitenkin alati valmiina muuttamaan muotoaan, eikä heidän tunnemaailmansakaan ole muilta osin yhtä pysyvä ja jäykkä kuin millaisena vampyyrien mieli kuvataan. Ihmiset taas ovat sellaisia kuin ihmiset nyt ovat: kaiken aikaa muuttuvia niin mieleltään kuin ruumiiltaan.

Erilaisten ylikuonnollisten olentojen ja muodonmuutosten kautta Twilight-saagassa tutkitaan sitä, mikä olisi täydellinen suhde muutosta ja pysyvyyttä, ja sen myötä myös, millainen olisi

täydellinen ruumis. Tässä yhteydessä esiin nousee myös vastakohtapari luonnollinen ja luonnoton, joista Warner (2004, 75) puhuu erityisesti sen kautta, miten tiede paljasti 1600- ja 1700-lukujen taitteessa uusia asioita esimerkiksi hyönteisten kehitysvaiheista: havaittiin, että ne pysyvät samoina olentoina, vaikka ulkomuoto muuttuukin. Tämä uusi ymmärrys vaikutti ajatteluun ihmisen identiteetistä ja pohjusti moderneja ajatuksia minuudesta pysyvänä ja samalla muuttuvana, fragmentaarisena ja moninaisena asiana. Jo Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* on nähtävissä konflikti luonnostaan tapahtuvan muutoksen ja epäluonnollisten, häiritsevien mutaatioiden välillä.

Twilight-saagassa luonnollisen ja luonnottoman suhteeseen viitataan erityisesti tilanteissa, joissa yliluonnollisina pidettyjä asioita, kuten vampyyrien olemassaoloa, pyritään selittämään ainakin näennäisen tieteellisesti. Vampyyrien ja muodonmuuttajien biologia pelkistyy kromosomipareihin: ihmisillä kaksikymmentäkolme, muodonmuuttajilla (ja ilmeisesti myös ihmis-vampyyrihybrideillä) kaksikymmentäneljä, ja vampyyreilla kaksikymmentäviisi. Tällaisten selitysten kautta *Twilight*-saaga irrottautuu taikuudesta, johon siinä ehkä hieman yllättäen viitataan vain sivulauseissa. Saagan maailma on ilmiselvä fantasiamaailma, mutta monia sen fantastisia piirteitä pyritään kuitenkin selittämään tieteenkaltaisoin keinoin. Kromosomien määrä ei kuitenkaan tosiasiaassa selitä yhtään mitään, vaikka näennäisesti tieteellinen selitys onkin: se, että vampyyrin myrkky käy läpi koko ihmiskehon kromosomipareja lisäten, on edelleen varsin maaginen tapahtuma. Warner (2004, 18) kuitenkin huomauttaa, että muodonmuutos-tarinoissa tieteen ja taiteen raja on usein liukuva ja läpäisevä, taikuus voi olla luonnollista ja tiede vaikuttaa siihen, miten taikuudesta puhutaan. Metamorfoosin idea on siis taianomainen, muttei itsessään sulje pois tiedettä.

Twilight-saaga hämärtää tieteen ja taikuuden rajoja, ja sekoittaa niiden kautta myös luonnollista ja luonnotonta/yliluonnollista. Muodonmuutos voidaan ymmärtää joko luonnonjärjestyksestä rikkovana tai sen osana (ks. esim. Warner 2004, 18–19), ja näiden rajalinja menee yleensä suunnilleen luonnollisen ja yliluonnollisen rajalla. *Twilight*-saagassa tämä rajalinja kuitenkin siirtyy ja elää, sillä sekä muodonmuuttajissa että ihmis-vampyyrihybrideissä on luonnollisia ja yliluonnollisia piirteitä – molemmat syntyvät, syövät ja hengittävät toisin kuin vampyyrit, mutta elävät kuitenkin käytännössä ikuisesti toisin kuin ihmiset. Myös nämä piirteet osallistuvat *Twilight*-saagan täydellisen ruumiin määrittelyyn.

Vampyyrinruumis esitetään *Twilight*-saagassa itsestäänselvästi ihmisruumista parempana vaihtoehtona, jota Bellakin aktiivisesti tavoittelee. Tämä kertoo muuttumattomuuden ja pysyvyyden kaipuusta, ja vampyyrien ja paikoilleen jähmettymisen yhteys on tuttu jo Ricen *The Vampire Chronicles*-sarjasta. Siinä vampyyrit suuntautuvat toisia vampyyreita kohti ja luovat omaa, ihmisistä erillistä historiaansa. He jäävät maailman ulkopuolelle, tarkkailijoiksi, myöskin jähmettyneinä sellaisiksi kuin olivat kuollessaan. (ks. esim. Auerbach 1995, 152–155.) Siinä missä Ricen vampyyreille – erityisesti ikuisesti lapseksi jäävälle Claudialle – vampyyrinelämän muuttumattomuus on kirous, on se *Twilight*-saagassa kuin unelma. Sillä on kytköksiä myös kristillisen maailmankuvan käsitykseen taivaan muuttumattomuudesta, sielun ikuisesta elämästä ja muutoksen ja paholaisen suhteesta. Jossain määrin *Twilight*-saaga jakaa tämän maailmankuvan, sillä Bellan tavoittelema, ihana ikuinen elämä vampyyrina muistuttaa lähtökohteisesti hyvin paljon ikuisen, muuttumattoman, taivaassa elävän sielun ideaalia. Palaan vampyyrihahmon, ikuisen elämän ja kristillisen taivaan yhteyksiin luvussa 4.3.

Vampyyrit ovat kuitenkin myös luonnottoman piirissä, ja Volturien kautta myös muuttumattomuuden ideaali kyseenalaistuu. Muuttumattomuus ei ehkä sittenkään ole se tila, jota kannattaa tavoitella, vaan muutokselle on oltava sijansa siinä täydellisessä elämässä ja täydellisessä ruumiissa, jota Bella *Twilight*-saagassa metsästää. Muutosta ei saa olla liikaa, sillä muuttuvaa ihmisruumista kohtaa ikääntyminen ja kuolema, mutta liiallinen muuttumattomuus taas johtaa paikoilleen jähmettymiseen ja kivettymiseen. Tarvitaan jonkinlaista muutosta pysyvyydessä tai pysyvyyttä muutoksessa. Sekä muodonmuuttajat että ihmis-vampyyrihybridit ovat *Twilight*-saagassa eräänlaisia kokeiluja siitä, mikä lopulta on paras yhdistelmä näistä kahdesta ääripäästä, ja ne molemmat liitetään vielä tuntemattomaan, mutta oletettavasti parempaan tulevaisuuteen.

Muutos on lopulta *Twilight*-saagassa elämän ehto. Sen muodonmuuttajat jatkavat vanhemistaan heti, kun lopettavat kahden muodon välillä häilymisen, ja vampyyrit ovat vaarassa kivettyä, elleivät aktiivisesti muutu ja liiku. Täydellisinä ruumiina esiintyvät lopulta ne, jotka eivät jähmety muuttumattomiksi, mutteivät myöskään muutu esimerkiksi ikääntymisen tai sairauksien myötä. Anna-Teresa Tymieniecka (2004, xi) tiivistää metamorfoosin ytimen jatku-

vuudeksi epäjatkuvuudessa, ja *Twilight*-saaga on haave siitä, että tämä sinänsä paradoksaalinen tila voisi olla pysyvä – että kaiken voisi säilyttää aina samanlaisena ja täydellisenä, mutta siten, ettei itse irtaudu maailmasta. Ikuisen vampyyrinelämän muuttumattomuus esiintyy kirouksen sijaan siunauksena.

3 ”Life sucks, and then you die”

Aamunkoin toisen kirjan esinäytös on lyhyt, vain kahden virkkeen mittainen. Ensimmäinen niistä – ”Life sucks, and then you die” (*BD*, 131) – on aseteltu keskelle sivua ja kursivoitu kuin teesi tai sitaatti, ja sen alla on Jacobin kommenttina ylempään tokaisu ”Yeah, I should be so lucky”. Vampyyritarinan yhteydessä alkusanat saavat hauskan kaksoismerkityksen: *life sucks*, elämä on syvältä, mutta myös *life sucks*, elämä imee – ja sitten kuolet. Aamunkoin toinen kirja kuvaa Bellan raskausaikaa, ja elämä, imevä subjekti, rinnastuu myös syntymättömään lapseen tai sikiöön. Raskautensa aikana Bellan keho kulutetaan kokonaan lapsen hyväksi, ja sen päätteeksi hänen ihmisruumiinsa kuolee.

Äitiydestä välittyy tämän myötä kuva myyttisenä uhrauksena uuden elämän hyväksi. Tätä uhrausta kommentoi ja kuvaa ulkoapäin Jacobin ääni, joka toteaa sarkastisesti, että olisinkin niin onnekas. Tokaisu haarautuu viittaamaan paitsi siihen, etteivät sen paremmin Jacob kuin muutkaan saagan keskushenkilöt kuole, myös kommentoimaan äidiksi tulemistä, joka *Twilight*-saagassa tapahtuu Bellan terveyden ja ihmisruumiin kustannuksella, mutta on saagan naisten kokemuksessa ja puheissa olennainen ja erottamaton osa naiseutta.

Äitiyteen, naiseuteen ja uuteen elämään liittyvät kysymykset ovat *Twilight*-saagassa sivujuonteena koko ajan, ja kulminoituvat *Aamunkoihin* ja siinä kuvattuun Bellan raskauteen. Tässä luvussa käsittelen *Twilight*-saagan naisruumiita, sen kuvaa äitiydestä ja näiden yhteyttä. Haen tulkinnoilleni kaikupohjaa tunnetuilta ja vaikutusvaltaisilta naiseudesta ja äitiydestä kirjoittaneilta ajattelijoilta, kuten Simone de Beauvoirilta, Julia Kristevalta ja Adrienne Richiltä. Richin teoksen *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1981) kantava ajatus on, että äitiyttä ajatellaan erikseen kahdessa merkityksessä: henkilökohtaisena kokemuksena ja suhteena omaan ruumiiseen, sekä instituutiona, joka pyrkii käyttämään naiseutta valtaa. Tämä kahtiajako nousee esiin myös *Twilight*-saagasta, ja siksi tuon sen erityisesti esiin jo tässä. Klassikotutkimusten lisäksi keskustelen muiden *Twilight*-tutkijoiden, kuten vampyyrifiktioille tyyppillisen queer-juonteen puuttumista tutkineen Kathryn Kanen (2010) ja lapsivampyyreita analysoineen Liza Nevárezin (2015), kanssa.

Aloitin käsittelyni muodonmuutoksen läpikäyneiden naisten yllä häilyvästä lapsettomuuden peikosta. Muuttumattomaksi muuttunut tai aikaan jähmettynyt naisruumis on *Twilight*-saagassa, kuten vampyyriperinteessä lähes poikkeuksetta muutenkin, steriili. Tämän myötä käsiteltäväksi nousee kysymys äitiyden ja naiseuden suhteesta ja siitä, mitä näille asioille tapahtuu, kun naisen ruumis muuttuu ihmisestä vampyyriksi tai muodonmuuttajaksi. Mitä on naiseus, ja miten naiseus muuttuu, kun naisruumiin potentiaali lasten kantamiseen häviää? Vai muuttuuko se? Määrittykö naiseus ruumiin ja sille ajatellun biologisen tehtävän – lasten kantamisen – mukaan, vai jotenkin muuten? Tätä rajaa *Twilight*-saaga joutuu käymään muuttaessaan naistensa muotoa, ja kysymykset nostetaan voimakkaimmin esiin Bellan avioliiton ja muodonmuutoksen lähestyessä.

Tämän jälkeen siirryn käsittelemään Bellan raskausajan kuvausta. Täksi ajaksi minäkertojaksi on vaihtunut Jacob, joka kuvaa Bellan raskautta ja tämän turpoavaa, mustelmaista ja kärsivää ruumista ulkoapäin tarkastellen. Bellan äänen puuttuminen ja Jacobin raskauden kokemuksen ulkopuolelta tuleva kerronta tuovat tulkintaan lisäväriä. Sen, miten Bella itse raskaudestaan ja syntymättömästä lapsestaan puhuu ja Jacobin kerronnan välillä on suuria eroja, ja koko *Aamunkoin* toinen osa aiheuttaa tunteen ristiriidasta. Tätä ristiriitaa analysoin alaluvussa 3.2.

Päätän luvun analyysiin Bellan synnyttävästä ruumiista. Synnytys kerrotaan ensin ulkoapäin Jacobin sanoin, ja sitten uudestaan Bellan kokemuksena. Tämä kahdesti kertominen tarjoaa ainutkertaisen mahdollisuuden tarkastella koetun ja katsotun ruumiin eroja sekä mielen ja ruumiin suhdetta *Twilight*-saagassa.

3.1 Onko naiseus yhtä kuin äitiys? *Twilight*-saagan lapsettomat naiset.

Twilight-saagassa mainitaan erikseen kaikkiaan neljä yliluonnollista naishahmoa, jotka tahtoisivat saada lapsia, mutta ovat muodonmuutoksensa seurauksena menettäneet kykynsä siihen. Näistä kaksi, Esme ja Rosalie, kuuluvat Cullenin vampyyriperheeseen, yksi on muodonmuuttaja Leah ja yksi nimettömäksi jäävä ikivanha vampyyri. Näiden neljän hahmon kautta käsitellään naiseuden ja äitiyden suhdetta, jonka kipupisteet paikallistuvat erityisesti ruumiiseen: sen toimintaan, toimimattomuuteen, muuttumiseen ja muuttumattomuuteen.

Tämä teema on vampyyrikirjallisuuden perinteessä erikoinen, jopa ainutlaatuinen. Lapsivampyyreita esiintyy jonkin verran – tunnetuimpina esimerkkeinä Anne Ricen *Veren vankien* Claudia ja Stephen Kingin *Salem's Lot* elokuvaversioineen – mutta äitiys ja naiseus eivät nouse keskeisiksi teemoiksi. *Twilight*-saagassa ja etenkin sen viimeisessä osassa nämä kuitenkin korostuvat. Lapsettomuus nousee esiin särönä täydellisen vampyyrinelämän täydellisessä pinnassa, ja saagan kuolemattomia naishahmoja vaikuttaa vaivaaman myös kuolematon vauvakuume.

Äitiyden ja lasten saamisen merkittävydestä *Twilight*-saagan kuvaamassa vampyyrikulttuurissa kertoo erityisesti tarina ”kuolemattomien lasten vitsauksesta”, siitä miten ikivanhat vampyyrit muuttivat ihmislapsia vampyyreiksi. Tässä on nähtävissä viittaus Ricen Claudiaan, jonka *Veren Vankien* päähenkilöt Louis ja Lestat muuttavat tämän ollessa vielä lapsi, ja pitävät sitten kuin nukkenaan, ikuisesti lapsena. *Twilight*-saagan kuolemattomat lapset ja Claudia kuvataan molemmat todella suloisiksi ja hurmaaviksi, mutta samankaltaisuudet jäävät siihen. Claudia kärsii siitä, että on ikuisesti muuttumattoman lapsenruumiinsa vanki, mutta kuolemattomat lapset kuvataan täysin hallitsemattomina ja vaarallisina olentoina, jotka saattavat kiukunpuuskassaan tuhota kokonaisia kyliä. Tästä syystä, hallinnan palauttaakseen, Volturit päättivät tuhota ne, monet vampyyrit kuolivat niitä suojellessaan. Kuolemattomista lapsista tuli *Twilight*-saagan vampyyrien keskuudessa tabu, ja Edward toteaa Bellalle, että ”You can’t imagine the depth of the scars they’ve left in the collective vampire psyche” (BD, 526). Kollektiivisuus on avainsana: kuolemattomat lapset eivät olleet yksittäistapauksia, vaan laajalle levinnyt ”vitsaus”, ja siksi merkittävä kaikille vampyyreille.

Bella muistelee Carlislen kertomaa kuolemattomien lasten historiaa enteellisesti häidensä aattona, ja Carlislen sanoista kuultaa ihmetys siitä, miksi kukaan halusi kuolemattomia lapsia tehdä:

“The woman who created Tanya, Kate and Irina – who loved them, I believe - lived many years before I was born, during a time of plague in our world, the plague of the immortal children.

What they were thinking, those ancient ones, I can’t begin to understand. They created vampires out of humans who were barely more than infants.” (BD, 30.)

“None of them had ever seen the boy before, or dreamed of his existence, until the day they watched him burn in their mother’s arms. I can only guess that their mother had kept her secret to protect them from this exact outcome. But why had she created him in the first place? Who was he, and what had he meant to her that would cause her to cross this most uncrossable of lines? Tanya and the others never received an answer to any of these questions. But

they could not doubt their mother's guilt, and I don't think they've ever truly forgiven her." (BD, 32.)

Carlisle korostaa toistuvasti sitä, miten käsittämättömät ovat kuolemattomia lapsia luoneiden vampyyrien motiivit. Toinen asia, joka tarinassa korostuu, on naiseus ja äitiys. Ensimmäisessä katkelmassa kyseessä on nimenomaan "the woman who created", ja jälkimmäisessä äiti-sana toistuu. Kertomuksessa kuolemattomat lapset merkitään naisten aikaansaannokseksi, ja nähtävissä on yhteys ajatuksiin miehistä mielen, järjen ja kulttuurin, naisista ruumiin, tunteiden ja luonnon edustajina. Mies on tässä jaottelussa ensisijaistettu, ja nainen määrittyy enemmän ruumiinsa ja sen biologisen tehtävän kautta. (Ks. esim. Palin 1995.) Järkevä Carlisle, joka on oman vampyyriperheensä "isä" ja luoja, kuvaa kuolemattomien lasten luomista sanoilla "cross this most uncrossable of lines" – "isä" ei siis kykene sellaisiin hirveyksiin, joihin "äiti" pystyy.

Se, että *Twilight*-saagan muinaiset vampyyrit näin laajamittaisesti ryhtyivät tällaiseen käsittämättömään toimintaan, kertoo kuitenkin, että kyseessä on hyvin olennainen asia. Jo aiemmin saagassa on nostettu esiin Rosalien katkeruus siitä, ettei hän vampyyrina voi milloinkaan saada biologisia lapsia, ja se, miten Esme toimii äitihahmona Carlislen luomille vampyyreille. Lapset ja niiden saaminen ovat *Twilight*-saagassa tärkeitä, ja kuolemattomat lapset ovatkin ennen kaikkea kollektiivinen vastausyritys kuolemattomaan vauvakuumeeseen, väkivaltainen ja epätoivoinen purkaus, joka päättyi lopulta huonosti. Carlislen pohdinnat siitä, mitä juuri tämä kuolematon lapsi oli luojalleen merkinnyt ja miksi juuri tämä ihmislapsi oli valittu, tuntuvat merkitykseltömiltä. Kyse tuskin oli juuri tästä lapsesta, vaan lapsista yleensä – tarpeesta tai halusta saada oma lapsi. Tämä asettuu myöhemmin mielenkiintoisesti vastakkain Bellan raskauden kanssa: hän ei kaipaa etukäteen lasta ylipäänsä, mutta alettuaan odottaa puolivampyyrilastaan hän tahtoo juuri tämän.

Twilight-saagassa lapsettomuus onkin nimenomaan naisten asia: yksikään miespuolinen vampyyri ei ilmaise erityistä halua saada suloisia vauvoja tai tulla isäksi. Kun Edward tuskailee sitä, etteivät he Bellan kanssa voi saada lapsia ja pyytää Bellaa vielä miettimään, mistä luopuu, viittaa hänkin vain Bellan kokemukseen: "I *hate* taking that away from you, too." (BD, 25; kursiivi alkup.) ja "It's not *right*! I don't want you to have to make sacrifices for me. I want to give you things, not take things away from you. I don't want to steal your future." (BD, 25; kursiivi

alkup). Edward ei tahdo viedä Bellalta mitään pois, ei tahdo, että Bella joutuu uhraamaan mitään – kuin Bella automaattisesti alkaisi joskus haluta lapsia, koska on nainen, vaikkei sitä itse vielä tiedäkään. Lapset ja niiden haluaminen esiintyvät naisten, ei miesten, asiana, ja sulkevat sisäänsä kaikki naiset, poikkeuksetta. Bella itse esitetään saagassa alun perin suhteellisen tavallisena nuorena, jolla teini-ikäisenä avioituminen on kauhistus ja lasten hankkiminen kaukainen ajatus, mutta lopulta hän löytää onnen ja täyttymyksen nimenomaan näistä asioista.

Tähän on kiinnittänyt huomiota myös muun muassa Kathryn Kane artikkelissaan, joka käsittelee *Twilight*-saagan suhdetta vampyyritarinoissa yleensä vahvaan queer-juonteeseen. Hänen tulkinnassaan se, että Bella löytää täydellisen onnen kantamalla Edwardin lapsen, kertoo *Twilight*-saagan nostalgisista käsityksistä, mitä tulee perheeseen, seksiin ja rakkauteen. Siinä rajat sukupuolten, oikean ja väärän ja luonnollisen ja luonnottoman välillä ovat selvät, ja äitiys on luonnollinen osa naiseutta. (Kane 2010, 115.) Kane viittaa luonnollisesta ja oikeasta puhuesaan ennen kaikkea seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, ja *Twilight*-saagan maailma on tosiaan hyvin heteronormatiivinen. Kane (emt., 116–117) heittääkin kärkevästi, että *Twilight*-saagan Cullenit ovat ”vampire[s] to protect me from queer times” – paluu kuvitteelliseen menneisyyteen ja sen konservatiivisiin sukupuolirooleihin.

Kanen analyysi valottaa mielenkiintoisesti myös *Twilight*-saagan kiinnostusta äitiyteen ja äidillisyyteen, jotka saagassa hahmottuvat käsittääkseni osittain erillisiksi. Äitiyttä käsitellään erityisesti Bellan äitisuhteen ja Cullenin perheen äitihahmon Esmen kautta. Kuten jo aiemmin totesin, on Esmen mieleenpainuvuin piirre hänen äidillisyytensä, ja tätä myös jatkuvasti kerronnassa korostetaan: Jacob käyttää hänestä muun muassa sanoja ”vampire mother hen” (*BD*, 250), ja lähes aina, kun Esme tekee tai sanoo jotain, se liittyy muista huolehtimiseen. Bellan ja hänen äitinsä suhteessa vanhemman ja lapsen roolit ovat puolestaan käänteiset, ja Esme Cullen näyttäytyy vastakohtana tälle.

Kane (2010, 110–111) kiinnittää huomiota muun muassa siihen, miten Esmen ulkonäkö kuvataan muita pehmeämmäksi. Hän on myös näkyvillä enimmäkseen silloin kun joku tarvitsee huolenpitoa, ja taistelutilanteessa Esme on ainoa, joka päästää huolestuneita äännähdyksiä vihaisten sijaan. Kanen mukaan kategorioiden rikkominen, joka vampyyrifiktioon usein liittyy, kiinnittyykin *Twilight*-saagassa vampyyrien sijaan Bellan ihmisperheeseen ja erityisesti äitiin.

Bellan ja Renéen äiti-tytär-suhteen käänteiset roolit, Renéen avioero Bellan isästä ja koko tämän hahmo kuvastavat selkeiden rajojen puutetta ja epävarmuutta, josta nimenomaan Cullenin vampyyriperhe, sen selkeät äiti- ja isähahmot ja muuttumattomuus tarjoavat pakopaikan.

Tämä selkeys liittyy myös luvussa 2.3 esiin nostamaani ajatukseen *Twilight*-saagan vampyyreista selkeärajausina ja puhtaina versoina niistä ihmisistä, joita ennen muodonmuutostaan olivat. Ihmiselämä on välillä sotkuista ja vaikeaa, ja oma paikka ja rooli maailmassa täytyy löytää itse. Bella pelastautuu tältä monimutkaisuudelta Cullenin perheeseen, jossa hän voi asettua äidin ja vaimon rooliin samalla, kun tulee enemmän omaksi itsekseen. Kuten myös aiemmin mainitsin, ovat *Twilight*-saagan vampyyrit kaikessa selkeärajaisuudessaan kuitenkin myös hieman karikatyyrimäisiä, vain muutama ominaisuuteen ja erikoiskykyyn pelkistyviä olentoja, jotka eivät milloinkaan muutu.

Jälleen käydään siis selkeyden ja pysyvyyden ja muuttuvien kategorioiden rajaa: toisaalta kaivataan muuttumattomina pysyviä kategorioita, mutta toisaalta vain mahdollisuus muutokseen mahdollistaa äitiyden. Kun Bella *Aamunkoissa* ymmärtää olevansa raskaana, selitetään vampyyrimiesten ja vampyyrinaisten lisääntymiskyvyn ero juuri muutoksella:

I thought of Esme and especially Rosalie. Vampires couldn't have children. If it were possible, Rosalie would have found a way by now. -- --

Except that . . . well, there *was* a difference. Of course Rosalie could not conceive a child, because she was frozen in the state in which she passed from human to inhuman. Totally unchanging. And human women's bodies had to *change* to bear children. The constant change of a monthly cycle for one thing, and then the bigger changes needed to accommodate a growing child. Rosalie's body could not change.

But mine could. Mine did. I touched the bump on my stomach that had not been there yesterday.

And human men – well, they pretty much stayed the same from puberty to death. -- -
- Men had no such thing as child-bearing years or cycles of fertility.

Of course, how would anyone know if vampire men could father children, when their partners were not able? What vampire on earth would have the restraint necessary to test the theory with a human woman? Or the inclination?

I could think of only one. (BD, 114–115; kurssiivit alkup.)

Bellan toistama sanapari "of course" alleviivaa muutoksen keskeisyyttä ja vampyyrinaisten lapsettomuuden luonnonlakimaisuutta. Ensinnäkin sen voi tulkita huudahduksenomaisena oivalluksen merkkinä, sillä tässä hetkessä Bella käsittää, mistä vampyyrinaisten lapsettomuudessa lopulta on kysymys. Juuri muuttumattomuus, vampyyrien piirre, jota hän eniten on kaivannut ja tavoitellut, on myös syy Rosalien ikuiseen, täyttymättömäksi jäävään kaipuuseen.

Toiseksi, "of course" merkitsee myös sitä, että tässä maailmassa asia on jollain tasolla ilmiselvä – tietenkään vampyyrinaiset eivät voi saada lapsia, koska eivät kykene muuttumaan fyysisesti, miten muuten voisi ollakaan? Tietenkin sillä, että muuttaa muotoaan ja siirtyy ikuisesta muutoksen tilasta muuttumattomuuteen, on seurauksensa. Kolmanneksi, "of course"-lausahduksessa – ja koko katkelmassa – on myös hieman omahyväinen sävy: tietenkään nuo muut eivät pysty, mutta minä pystyn, koska minä sekä rakkaussuhteeni olemme ainutlaatuisia, erityisiä.

Kirjallisuudentutkimuksen keinoin en kykene puuttumaan Bellan miehen ja naisen lisääntymiskykyyn liittyvän ajatuskulun biologiseen paikkansapitävyyteen, mutta epäilen, ettei asia ole aivan näin yksioikoinen. *Twilight*-saagan maailmaan tällainen järkeily kuitenkin istuu. Miesruumis ja sen panos jälkeläisten tuottamiseen sivuutetaan yksinkertaisena, aina samanalaisena – "well, they pretty much stayed the same from puberty to death" – ja samalla myös implikoidaan tiettyä jatkuvaa toimintavalmiutta. Naisruumis ja sen kyky jatkuvaan muutokseen puolestaan esiintyy ihannoituna ja jopa hieman mystisenä, mutta samalla myös epävarmempana tekijänä: muutosvalmiuden mukana tulee myös epävakaus ja herkkyyys. Vampyyrien muuttumattomuudessa on siis miehinen kaiku, ja nainen luopuu vampyyriksi muuttuessaan myös ruumiilleen ominaisesta syklisestä muutoksesta, joka mahdollistaa biologisen lisääntymisen. Miesruumis on *Twilight*-saagassa vakaa ja muuttumaton, ja kun naisen ruumis siirrettään muodonmuutoksen kautta muuttumattomuuden tilaan, katoaa siitä lisääntymisen mystiikka. Vampyyrinaiset saavat kyvyn muuttaa ihmisiä vampyyreiksi, mutta kyky kasvattaa elämää omassa kehossa on iäksi menetetty. Kaikki pelkistyy ruumiin toimimattomuuteen, ja sen herättämiä tunteita *Twilight*-saagassa sanallistavat erityisesti Rosalie ja Leah.

Joyce Winer (1993, 34–38) kuvaa esseistisessä, omista lapsettomuuskokemuksistaan kumpuavassa tekstissään lasten saamisen mahdollisuutta naisruumiista kumpuavana oikeutena, ja selaisenaan itsestäänselvänä. Naisruumiiseen ikään kuin sisältyy potentiaali kantaa lapsia sitten, kun nainen niin päättää: "It was rooted in some female imperative, a sense of entitlement females are born to. Call it the right to use what you've got" (emt, 38). Sekä Rosalielta että Leahilta tämä oikeus viedään vastoin heidän tahtoaan, mutta muuta kuin muodonmuutoksesta johtuvaa lapsettomuutta ei *Twilight*-saagassa kuvata. Lähtökohtaisesti kaikki naisruumiit hoitavat myyttisen tehtävänsä ongelmitta, eikä muuta kuin yliluonnollisista syistä johtuvaa lapsettomuutta tämän tekstin luomassa maailmassa ole.

Sekä Rosalie että Leah myös syyttävät lapsettomuudestaan itseään ja omaa ruumistaan, eivät ulkoisia tekijöitä. Rosalien katumus ja katkeruus liittyy nuoruuden turhamaisuuteen, kauneuteen ja eräänlaiseen naiiviuteen, joiden hän olettaa johtaneen siihen, että tuleva aviomies raiskasi ja melkein tappoi hänet viikkoa ennen häitä. Leah puolestaan pohtii, tuliko hänestä kaikkien aikojen ensimmäinen naispuolinen muodonmuuttaja, koska hänessä on jotain vikaa, koska hän ei pysty täyttämään naisten varsinaista tehtävää uuden elämän synnyttäjänä.

Lapsettomuus kytkeytyy siis siihen, että on jotenkin väärällä tavalla nainen, vääränlainen. Rosalie vertaa itseään ystäväänsä Veraan, joka ei ole yhtä kaunis tai rikas kuin hän, mutta joka on äiti:

She looked at me with unfathomable eyes. "It was a different time. I was the same age as you, but I was ready for it all. I yearned for my own little baby. I wanted my own house and a husband who would kiss me when he got home from work – just like Vera. –" (E, 139.)

It took some time before I began to blame the beauty for what had happened to me – for me to see the curse of it. To wish that I had been . . . well, not ugly, but normal. Like Vera. So I could have been allowed to marry someone who loved *me*, and have pretty babies. That's what I'd really wanted, all along. It still doesn't seem like too much to have asked for." (E, 145.)

Rosalien puheissa toistuvat sekä idyllinen kuva aviomiehestä ja suloisista vauvoista, että sanapari "like Vera". Veraan liitetään merkityksiä normaaliudesta, rakkaudesta ja onnellisuudesta, ja siitä, miten Rosaliekkin olisi voinut saada kaiken haluamansa, jos olisi osannut tyytyä normaaliin eikä kaivannut upeaa elämää, suurta taloa ja hulppeita häitä. Aviomiehen ja lasten mukana tulee myös haave vanhenemisesta yhdessä lastenlasten ympäröimänä, ja tämä asettuu vastakkain Bellan tavoitteiden kanssa. Bella on muuttumassa vampyyriksi omasta tahdostaan, siis tavoittelemassa upeaa ikuista elämää osana varakasta ja tyylikästä perhettä, ja Rosalien näkökulmasta tekemässä saman virheen kuin hänkin aikanaan. Tunnetila tiivistyy kursivilla korostettuja sanoja täynnä olevaan purkaukseen:

"Don't you see, Bella?" Her voice was suddenly more passionate than before, even while she'd told her unhappy story. "You already have *everything*. You have a whole life ahead of you – everything I want. And you're going to just *throw it away*. Can't you see that I'd trade everything I have to be you? You have the choice that I didn't have, and you're choosing *wrong!*" (E, 148; kursiivit alkup.)

Ensimmäinen korostettu sana, *everything*, toistuu myös yhteyksissä ”everything I want” ja ”everything I have”. Nämä ovat Rosalielle kaksi täysin eri asiaa, ja kaikki se mitä hänellä on johtaa väistämättä siihen, ettei hän voi saada kaikkea mitä haluaa. Bella puolestaan on vaihtamassa kaiken sen, mitä hänellä on ja mitä Rosalie haluaisi kaikkeen siihen, mitä Rosaliella on ja Bella haluaisi. Tässä kohtaauksessa Bellan ja Rosalien toiveet ja suunnitelmat asetetaan vastakkain, ja samalla näyttäytyy myös muodonmuutoksen yksisuuntaisuus ja peruuttamattomuus. Bellalle siirtymä siitä, mitä on, kohti sitä, mitä haluaa, on vielä mahdollinen, mutta Rosalielle ei. Kaikki kiteytyy lopulta valinnan mahdollisuuteen: Rosalielle Bellan valinta näyttäytyy vääränä ja kaiken arvokkaan pois heittämisenä.

Historian- ja kulttuurintutkija Elaine Tyler Mayn (1998, 211–214) tutkimissa tosielämän lapsettomien naisten kokemuksissa toistuu samankaltainen ajatus. Lapsettomuudesta kärsivät naiset tuntevat usein voimakastakin vihaa niitä kohtaan, jotka ovat saaneet lapsia haluamattaan, vaikuttavat syystä tai toisesta huolehtivan lapsistaan huonosti tai olevan muuten ”huonoja äitejä”. Samoin vihaa saatetaan tuntea abortin tehneitä naisia kohtaan. Tämä liittyy aiemmin mainitsemaani Winerin toteamukseen raskaudesta naisten itsestäänselvänä oikeutena: jos jonkin asian saa automaattisesti, ei sitä välttämättä tule ajatelleeksi tai arvostaneeksi. *Twilight*-saagan Bella näyttäytyy ennen raskauttaan juuri tällaisena: naisena, joka ei tiedä, milaista on haluta lasta sellaista saamatta, ja on siksi valmis antamaan sen pois.

Toinen Mayn (1998, 208–217) artikkelissa toistuva teema on pettymys omaan itseen ja omaan ruumiiseen: niin ärtymys siihen, ettei ruumis toimi tai suostu yhteistyöhön kuin tunne, että oma naisellisuus ja naiseus kärsii ja kutistuu lapsettomuuden myötä. Ruumiin toimimattomuutta sanallistaa *Twilight*-saagassa erityisesti Leah, jonka ajatuksia avataan pääasiassa telepaattisesti käydyssä keskustelussa Jacobin kanssa. Tässä keskustelussa myös kuvataan Jacobin ja muiden muodonmuuttajien reaktioita naisen ruumiillisuuteen, jonka Leahin läsnäolo tuo laumamielen ajatuksiin:

I’m talking about being a genetic dead end, Jacob.

— —

I don’t understand.

You would, if you weren’t just like the rest of them. If my “female stuff” – she thought the words with a hard, sarcastic tone – didn’t send you running for cover just like any stupid male, so you could actually pay attention to what it all means. (BD, 290; kursiivit alkup.)

Tämä "female stuff" on ennen kaikkea Leahin pohdintoja siitä, miksi hänen kuukautisensa loppuivat laumaan liittymisen jälkeen. Hän ei voinut olla raskaana, joten oliko syy sudeksi muuttumisessa, vai sittenkin tosin päin: tuliko hänestä muodonmuuttaja siksi, että hänessä oli jotain vikaa? Ilmaus "genetic dead end" tiivistää pelon ja tuskan siitä, että hän on "The only female werewolf in the history of forever. Was that because she wasn't as female as she should be?" (BD, 291.) Muiden muodonmuuttajien reaktio on Jacobin kuvauksessa hyvin torjuva: "None of us had wanted to deal with that breakdown. Obviously, it wasn't like we could *empathize*." (BD, 291; kursivi alkup.)

Naiseus määrittyy tässä hyvin ruumiillisesti. Jos lisääntymiskykyä ei ole, on myös vähemmän nainen. Samoin naisen ruumiillisuus on jotain, mitä ainakaan muodonmuuttajien pelkistä miehistä ennen Leahia koostunut, hyvin homososiaalinen yhteisö ei tahdo ajatella tai kohdata. Leahin mahdollinen hedelmättömyys ja sen herättämät tunteet eivät kuulu miehille, eivätkä he kykene samaistumaan tunteeseen – heidän, aivan kuten vampyyrimiesten, lisääntymiskyynsäähän muodonmuuttajuus ei ole vaikuttanut mitenkään.

Muodonmuuttajien tapauksessa hedelmällisyys kietoutuu leimaantumiseen. Sen oletetaan lähtökohtaisesti liittyvän evoluutioon ja susigeenin eteenpäin siirtymiseen, ja esimerkiksi satuman tai taikuuden mahdollisuus ei käy edes mielessä. *Twilight*-saagassa lähes kaikki yliluonnolliset tai fantasiaelementit selitetään pintapuolisesti esimerkiksi evoluution, geenirakenteen tai laukaisevien ympäristötekijöiden kautta, eikä varsinaista taikuutta tai myöskään satumaa oikeastaan ole olemassa. Tässä maailmankuvassa Leahin sudeksi muuttumisenkin täytyy siis liittyä jollain tavalla susigeenin leviämiseen. Teorioita, joista Jacob ja Leah keskustelivat, on kaksi: leimaantumisen kohde on joko sellainen, jonka kanssa susigeeni siirtyy mahdollisimman todennäköisesti eteenpäin, tai sellainen, jonka kanssa saaduista lapsista tulisi mahdollisimman vahvoja susia. Leah päättelee, että koska hänestä tuli muodonmuuttaja eikä uusien muodonmuuttajien synnyttäjää, on hänen oltava geneettinen umpikuja, kykenemätön saamaan lapsia. Tämä ei suinkaan ole ainoa mahdollinen selitys – sudeksi muuttuminen voi johtua aivan muista syistä, ja hedelmällisyys palautua taas, kun Leah lakkaa olemasta muodonmuuttaja ja hänen ruumiinsa jatkaa vanhenemistaan – mutta Leahin ajatukset vahvistavat

saagassa vallitsevaa tunnetta siitä, että lapsen saaminen ja haluaminen olisi automaattisesti ja vastaansanomattomasti kytköksissä naiseuteen.

Ajatuksella on paljon historiallista kaikupohjaa. Lapsettomuuden tutkimuksen ja hoitamisen alkuaikoina 1940–50-luvulla osa lääketieteen asiantuntijoista ajatteli, että nainen saattaa aiheuttaa oma hedelmättömyytensä tukahduttamalla äidinvaistonsa alitajuisesti. Naisia saatettiin esimerkiksi ohjeistaa irtisanoutumaan työpaikastaan, jotteivat muut kiinnostuksen kohteet tai mahdolliset stressinaiheuttajat häiritsisi raskaaksi tuloa. Ajatus ei jäänyt elämään, mutta sen jälkeenkin painopiste lääketieteellisessä kirjallisuudessa ja lapsettomuushoidoissa oli naisessa. Naisruumis määriteltiin usein kliinisesti ”vialliseksi”, ja vaikka noin puolessa tapauksista heteroparin hedelmättömyyden syy löytyy miehen ruumiista, oli koko ala ja sen kieli pitkään hyvin naiskeskeistä. (May 1998, 198–201.) *Twilight*-saagassa ajatus lasten saamisesta tai saamattomuudesta ainoastaan naisten asiana on sisäänrakennettuna: Bella määrittelee naisruumiin ja sen muutospotentiaalin miesruumista olennaisemmaksi, Rosalie syyttää itseään siitä, että tuli raiskatuksi ja sen seurauksena muutetuksi ja Leah kokee olevansa vähemmän nainen ja viallinen, mikäli ei synnytä uusia muodonmuuttajalapsia maailmaan.

Myös May huomauttaa, että usein naiset, jotka tulevat raskaaksi ehkäisyn käytöstä huolimatta, syyttävät huonoa ehkäisyteknologiaa, mutta ne, jotka yrittävät saada lasta siinä onnistumatta, syyttävät itseään. Mayn keräämissä kertomuksissa nousee usein esiin ajatus, että naisten kuuluu ja on normaalia saada lapsia. (May 1998, 208–217.) Itsesyytöksen kumpuavatkin ajatuksesta, ettei kykene tekemään sitä, mitä naisten kuuluisi ja muut naiset tekevät, ja tätä teemaa käsitellään myös *Twilight*-saagassa.

Erityisesti sana ”normaali” on tässä olennainen. Rosalie kumoaa siihen oman katkeruutensa toivoessaan, että olisi ollut normaali niin kuin Vera, ja Leah käyttää itsestään sanoja ”freak – the girlie-wolf – good for nothing else” (BD, 291). Analysoidessaan äitiyden kokemusta Adrienne Rich (1981, 25–26) puolestaan käyttää äitiyteen tähtäävistä oletuksista sanoja ”to be like other women” ja ”this is what women have always done” Ensimmäisen raskautensa Rich kuvaa olleen myös ensimmäinen kerta nuoruus- ja aikuisiällä, kun hän ei tuntenut syyllisyyttä siitä, ettei ole kuin muut naiset. Sekä Rosalie että Leah ovat omalla tavallaan erityisiä, mutta

erityisyys tarkoittaa sitä, että joistain normaaleista asioista joutuu luopumaan. Heidän molempien, sekä muidenkin muodonmuutoksen läpikäyneiden naisten, kohdalla käy niin, että yhtä aikaa ei voi sekä elää ikuisesti ylliluonnollisen voimakkaana että olla äiti, vaan nämä vaihtoehdot sulkevat toisensa pois.

Twilight-saagan maailmassa äidiksi tuleminen kuuluu siis perustavanlaatuisella tavalla naisen ruumiillisuuteen ja elämään. Tähän on palautettavissa myös se, miksi Rosalie ja Leah ovat lapsettomuudestaan Esmeä katkerampia. Esme ehti tulla ihmisenä äidiksi, mutta muut kaksi eivät – raskaus ja äitiys on siis *Twilight*-saagassa jotain, mitä naisen täytyy ruumiillisesti kokea. Jos ei tule äidiksi, saa omaa lasta, sitä aina ikään kuin tarvitsee – jopa tietämättään ja haluamattaan. Äidiksi tuleminen, lapsen synnyttäminen, oman itsen jatkaminen/jakaminen ruumiillisesti on erottamaton osa naiseutta, vaikka ruumis muuttuisi. Seuraavaksi analysoin sitä, mitä äidiksi tuleminen ja äitinä oleminen *Twilight*-saagassa merkitsee.

3.2 Raskausajan äänetön äitiruumis

Bellan raskauden kuvauksen huomattavin piirre ja ilmiselvä ero lähes koko muuhun saagaan⁵ on se, että minäkertoja vaihtuu sen ajaksi Bellasta Jacobiin. Jacobin ulkoapäin kuvaama ja Bellan ääneen lausumista sanoista välittyvä käsitys raskaudesta ja sikiöstä ovat hyvin erilaiset: Bella puhuu ”hänestä”, ”vauvasta” ja rakkaudesta, ja Jacob puolestaan ”siitä”, ”hirviöstä” ja kuolemasta. Tässä alaluvussa analysoin kertojan vaihtumiseen liittyviä merkityksiä ja Bellan ja Jacobin sanoista välittyvää ristiriitaa, ja liitän ne laajempiin naiseuden ja äitiyden kysymyksiin.

Miksi kertoja siis vaihtuu *Aamunkoissa*? Ensinnäkin kyseessä on kerronnan siirtyminen sinne missä tapahtuu. Raskaana olevan Bellan on pakko pysytellä paikoillaan, ilmeisesti lääketieteellisistä syistä: hän on liian heikko liikkumaan, tai liikkuminen olisi vaarallista. Bella ei koko ylliluonnollisen nopeasti etenevän raskautensa aikana poistu Culleneiden talosta, ja käymään tuleva Jacob kuvaa hänet aina joko sohvalle istumaan tai sairaalasänkyyn makaamaan. Vahvat, ympärillä pyörivät vampyyrit kantavat Bellaa aina, kun liikkuminen on pakollista, eikä Bellan itsensä kuvata raskautensa aikana tekevän mitään muuta kuin olevan paikoillaan ja odottavan, että lapsi kasvaa.

⁵ Myös *Epäilyksen* lopussa on lyhyt jakso, jossa Jacob on ensimmäisen persoonan kertoja.

Adrienne Rich (1981, 38–39) mainitsee odottamisen, naiseuden ja äitiyden yhteyden kuvatesaan äitiyden instituutiota. Tämä äitiyden institutionalisoitu muoto antaa taiteen ja kulttuurimme kautta ymmärtää, että ”a woman pregnant is a woman calm in her fulfillment, or, simply, a woman waiting” (Rich 1981, 39). Rich jatkaa vielä toteamalla, että odottaminen on nähty ikään kuin naisen osana, ja pohtii sitä, miten tämä odottamisen oletus sai hänet kadottamaan yhteyden niin ruumiiseensa kuin omaan ajattelevaan ja luovaan mieleensäkin. Myös Bellan raskaudesta välittyy samantapainen kuva: hänen ajatuksensa kietoutuvat lapseen ja sen odottamiseen, eikä muulle ole tilaa.

Myös Simone de Beauvoirin ajattelussa niin naiseudesta yleensä kuin raskaana olosta ja äitiydestäkin on keskeistä pysähtyneisyys ja paikallaanolo. Beauvoirin vaikutusvaltainen, kaksiosainen teos *Toinen sukupuoli* kuvaa sukupuolen muodostumista ja naiseuden kokemusta ja on jonkin verran sidottu oman aikansa Ranskaan, mutta siitä löytyy kaikupohjaa myös *Twilight*-saagan äitiyden pohtimiseen. Sara Heinämaa (2009, 20) tiivistää Beauvoirin filosofian keskeiset käsitteet transsendenssin ja immanenssin siten, että transsendenssi viittaa avoimeen, maailmaa kohti suuntautuvaan tietoisuuteen ja immanenssi vastakohtaisesti itseensä sulkeutuvaan, pysähtyneeseen ja paikallaan olevaan. Raskaana olevan naisen ruumiissa on Beauvoirin (2011, 368) mukaan erityistä se, että se ”näyttäytyy immanenttina juuri silloin, kun se ylittää itsensä: pahoinvoivana ja tuskaisena se käpertyy itseensä”. Hän kuvaa filosofisin käsittein ja runollisin sanankääntein sitä samaa kokemusta ja/tai pelkoa, joka *Twilight*-saagassa tehdään näkyväksi: sitä, miten elämä itse ottaa naisen ruumiin valtaansa, naisesta itsestään tulee kuin elämää ja elämän ylläpitämisen staattisuus kytkee hänet immanenssiin. (Beauvoir 2009, 152.)

Aamunkoin toisessa kirjassa Bella ruumiillistaa tämän kuvatun odottamisen ja pysähtyneisyyden, kietoutuu raskauteensa: hän on raskaana, eikä ole oikein mitään muuta. *Twilight*-saagassa raskaana olemisen on paikallaanoloa, pysähtyneisyyttä ja äänettömyyttä, ja kertojan vaihtuminen merkitsee raskausajan eräänlaiseksi välitilaksi, jota ei ole joko mielenkiintoista ja tarpeen tai mahdollista kuvata. Bella ja hänen äänensä ikään kuin kääntyy sisäänpäin, kohti omaa ruumista ja siinä kasvavaa lasta, katoaa jonnekin tavoittamattomiin. Sen sijaan kerto-

janääni annetaan Jacobille, joka on hetken aikaa tapahtumien keskipisteenä. Samalla kyseenalaistuu myös se, onko Bellalla ylipäänsä omaa sisäisyyttä ja mieltä raskausaikanaan, vai onko hän jonkinlainen sikiölle alisteinen äitiruumis.

Kun Bellan raskausaikainen mieli jätetään kertomatta, siitä tehdään samalla mystistä ja ei-kerrottavaa, ja mahdollistetaan myös edellisessä luvussa käsitellyt pohdinnat muutoksen ja pysyvyyden suhteesta. Kahden eri elämänvaiheen ja ensimmäisessä persoonassa kerrotun tarinan osan välissä on ajanjakso ja kirjan sivuja, jonka voi nähdä tilana, jossa jokin tuntematon, toinen ja muuttuva voi majailla ja toimia.

Richin (1981, 166) mukaan patriarkaatin alla, äitiyden instituutiossa, synnytys on usein vaihtokauppa, jossa naisen elämä vaihdetaan lapsen elämään – tyttö/nainen, jolla oli mahdollisesti omia ajatuksia ja unelmia, siis kuvainnollisesti kuolee ja hänen paikalleen tulee äiti, jonka täytyy asettaa lapsen tarpeet omiensa edelle. Richin kuvaus äidin rooliin astumisesta on melko dramaattinen, mutta *Aamunkoissa* se toteutetaan suoraan: nuori tyttö kuolee, ja herää uudelleen henkiin äitinä ja muutenkin muuttuneena. Rich (1981, 166–167) nostaakin raskauden yhteydessä esiin paitsi pelon synnytyksessä kuolemisen, myös tuntemattoman ja muodonmuutoksen pelon. Raskaus voi näyttäytyä persoonallisuuden muutoksena, uusien piirteiden korostumisena, aiemman minän tai sen osien väistymisenä uuden tieltä – jopa niin, että raskaus ottaa vallan naisen ruumiista.

Twilight-saagassa raskausaika eristetään kertojaa vaihtamalla omaksi, tuntemattomaksi tilakseen, jossa näiden raskauteen ja synnytykseen liittyvien pelkojen toteutuminen on mahdollista. Ne myös kaikki toteutetaan: Bella sekä muuttuu että kuolee monessakin merkityksessä. Fantasian kautta kuitenkin mahdollistetaan muodonmuutos samalla, kun säilytään muuttumattomana ja kuolema siten, että elämä jatkuu entistä parempana. Jos muodonmuutos on keino kuvata aikuistumista vertauskuvallisesti, puuttumatta murrosiän ruumiilliseen puoleen, on kertojan vaihtumisella samantapainen funktio: todistamme raskaudesta vain sen alun ja lopun, ja kaikki ambivalentti ja vähitellen tapahtuva muutos sekä äidin ja sikiön suhteen kokemuksellinen puoli jää kuvaamatta sisältäpäin.

Yksi raskauteen liitetyistä kysymyksistä niin *Twilight*-saagassa kuin yhteiskunnallisessa keskustelussakin on se, missä määrin toisistaan erillisiksi äiti ja lapsi raskausaikana mielletään, onko sikiöitsenäinen toimija vai ei, ja missä vaiheessa siitä tulee sellainen, jos tulee? *Twilight*-saagassa tämä kysymys on esillä jatkuvasti, sillä Bella käyttää alusta alkaen sikiöstä persoonapronominia ”he”, kun taas Jacobin ajatuksissa se on raskauden loppuun asti ”it”.

Monien naiseuteen ja äitiyteen perehtyneiden kirjoittajien teksteissä äidin ja sikiön suhde ei ole selkeä joko-tai, vaan ne voivat olla sekä yksi ja sama että toisistaan erilliset. Rich (1981, 63) lähestyy aihetta oman kokemuksensa kautta kuvaten sikiötä ”as something inside and of me, yet becoming hourly and daily more separate”, ja Julia Kristevalle (1993, 180) se on ”radikaali kokemus: ruumiin kahdentuminen, minän ja toisen, luonnon ja tietoisuuden, fysiologian ja sanan erottuminen ja samanaikaisuus”. Beauvoirin (2009, 367) ajattelussa nainen puolestaan kokee, että ”sikiö on osa hänen ruumistaan, mutta myös loinen, joka käyttää ruumista hyväksi; hän sekä omistaa sikiön että on sikiön omistama”, missä on hieman Richin ja Kristevan sanoja negatiivisempi kaiku. Kaikkia kolmea ajattelijaa yhdistää se, että he näkevät äidin ja sikiön suhteen yhtenäisyyden ja erillisen, samuuden ja toiseuden välisenä vaihteluna, Rich muita kahta lineaarisempana muutoksena kohti erillisyyttä.

Sillä, että Bella vankkumatta määrittelee sikiönsä ”häneksi” alusta alkaen ja on valmis jatkaamaan raskauttaan henkensäkin uhalla, *Twilight*-saaga osallistuu myös aborttikeskusteluun. Lääketieteellisessä puheessa ja aborttikeskusteluissa sikiö kuitenkin käsitetään usein äidistä erilliseksi. Erilaisten kuvantamisteknologioiden – erityisesti ultraäänikuvauksen – myötä on ollut mahdollista tutkia kohtua ja sikiötä äidin ruumiin ohi ja läpi, jolloin äidin sivuuttaminen sikiötä koskevissa tutkimuksissa on myös ollut mahdollista. Tämä ja se, että sikiöstä on saatu enemmän tietoa, on osaltaan vaikuttanut siihen, että sikiön oikeudet elämään ja terveyteen ovat nousseet laajempaan keskusteluun. Sikiö on siis alettu ymmärtää myös yksilönä, jolla on yksilölle kuuluvia oikeuksia. (Oakley 1990, 183–184; Homanen 2016, 57–60; Homanen 2014, 87.) *Twilight*-saagan sikiö on juuri tällainen yksilö, jolla on selvä toimijuus, ja jonka asema vahvistuu viimeistään silloin, kun Edward kuulee sikiön/lapsen ajatukset Bellan kohdusta.

Anna Silverin analyysissa *Twilight*-saagan aborttikielteiset asenteet rakentuvat kolmen keinon kautta. Näistä ensimmäinen on se, että ne esittää nimenomaan saagan kertoja-fokalisoija

Bella, joka käyttää muun muassa aborttikeskusteluun viittaavaa fraasia "not a choice" puhuessaan omasta raskaudestaan. (Silver 2010, 130.) Bellan suurin inho ei kuitenkaan itse asiassa kohdistu aborttiin sinänsä, vaan "juuri tämän lapsen" korvaamiseen jollain toisella:

"Oh. Ugh. *Please*, Jacob. You think I should kill my baby and replace it with some generic substitute? Artificial insemination?" She was mad now. "Why would I want to have some stranger's baby? I suppose it just doesn't make a difference? Any baby will do?" (BD, 179, kursiivi alkup.)

Muuten Bella ei juuri ilmaise negatiivisia tunteita, mutta tässä katkelmassa hän päästää inhoavia ugh-äännähdyksiä ja tiuskii vihaisena. Nyt ollaan siis jonkin asian ytimessä. Ensinnäkin olennaista on se, miten selvästi erotetaan "my baby" ja "some generic substitute"/"some stranger's baby", ja jo aikaisemmin on tehty selväksi, että Bella tahtoo juuri tämän lapsen, eikä lasta yleensä. *Some*-sanasta tulee negatiivinen ominaisuus, jolla viitataan ensin johonkin ei-erityiseen lapseen, ja sitten johonkuhun ei-erityiseen mieheen. *Twilight*-saagaa tuottavuuden ja lisääntymisen kautta tutkinut Batia Boe Stolar (2013, 160) liittää geneerisen korvikkeen vieroksunnan myös brändiajatteluun: brändi on (muka) parempi kuin jokin muu, halvempi tuote, sillä se on erityinen ja alkuperäinen. Juuri Cullen-lapsi on siis parempi kuin mikä tahansa, ja erityiset, yksitellen luodut Cullen-vampyyrit parempia kuin *Epäilyksessä* käsitellyt vastasyntyneiden vampyyrien armeijat, joita käytetään sotimiseen. Bellan ja Edwardin suhteessa on kysymys ideaalista romanttisesta rakkaudesta, jonka ainutlaatuisuutta ihmisen ja vampyyrin välisenä suhteena usein korostetaan. Ainutlaatuisuus vain lisääntyy siitä, että tuosta suhteesta syntyy lapsi, eikä tätä ainutlaatuisen rakkauden hedelmää voisi vaihtaa mihinkään muuhun. Samalla Bellan sanat myös tekevät eroa hänen ja Rosalien välille, jolle kelpaisi vauva kuin vauva, vaikkei Bella tässä katkelmassa juuri Rosalieen viittakaan.

Bellaa ei siis inhota ensisijaisesti abortti, vaan keinohedelmöitys. Abortista puhuttaessa hän melko rauhallisesti toteaa, ettei voi tappaa lastaan, mutta kun puhe tulee uudelleen yrittämisestä jotain muuta reittiä, Bellaa suututtaa ja inhottaa ajatuskin. Taustalla tuntuu kaiku siitä, että lapsen saattaminen alulle muulla tavoin kuin harrastamalla seksiä rakastamansa miehen kanssa olisi jotenkin väärin, eikä sitä tulisi tapahtua. Tämä sopii yhteen sen kanssa, että lapsettomuus esitetään saagassa muuttumattomina naisruumiina, jotka eivät kykenisi tulemaan raskaaksi edes keinohedelmöityksen avulla. Myös muut mahdollisuudet lasten hankkimiseksi

siis tehdään fyysisesti mahdottomiksi, ja vampyyrinaiset ovat tuomittuja ikuiseen lapsettomuuteensa. Mikäli lapsia ei *Twilight*-saagassa saa ”luonnollisesti”, ei niitä saa ollenkaan.

Toinen Silverin mainitsemista keinoista, joilla *Twilight*-saaga argumentoi aborttia vastaan, liittyykin juuri Bellan vastinpariin Rosaliehen. Silverin mukaan se, että Rosalie on Bellan tärkein tukija ja suojelija hänen tahtoessaan pitää lapsen, on retorinen keino, jolla houkutellaan lukijaa ajattelemaan abortinvastaisesti. Ärsyttävä, epäsympaattinen ja vain lapsesta välittävä Rosalie on kuin parodia fanaattisesta abortinvastustajasta, joka ei välitä siitä, mitä äidille käy. Hänen rinnallaan Edward, joka ensin pelkää vaimonsa puolesta, mutta muuttaa mieltään kuultuaan sikiön ajatukset, vaikuttaa hyvinkin sympaattiselta. Lukijalle tarjotaan siis mahdollisuus seurata Edwardin mukana elämänpuolustajien leiriin. (Silver 2010, 130–132.) Jacobin kautta kerrottuna Edwardin mielenmuutos jää kuitenkin edelleen hieman etäännytyksi, ja sen sijaan, että syntyisi kuva ehdottoman selkeästä oikeasta ratkaisusta, jäädään limboon. Kolmas Silverin manitsema keino on jälleen yksiselitteisempi: *Twilight*-saagan sikiö on kiistatta persoonallinen ja tunteva jo ennen syntymäänsä, voihan Edward kuulla sen ajatukset (emt). Myös Bellan rakkauskeskeinen näkökulma vaikuttaa heti sympaattisemmalta, kun se asettuu Rosalien yksisilmäisen ajattelun rinnalle, ja lopulta se todistetaan oikeaksi sillä, että kaikki päättyy hyvin. Kuva ei kuitenkaan ole täysin särötön.

Bella esitetäänkin, huolimatta siitä miten paljon hallaa raskaus hänen keholleen tekee, rikkumattoman täydellisenä äitinä, joka on valmis antamaan lapsensa puolesta henkensä. Hän edustaa sellaista äitiyden ideaalia tai myyttiä, jota on tosielämässä mahdoton saavuttaa, mutta jonka painon voi silti yhteiskunnassamme havaita. Äidinrakkauden odotetaan olevan ehdotonta ja epäitsekkästä, jopa itsetöntä (ks. esim. Rich 1981, 22–23). *Twilight*-saagassa äitiys liittyy kuitenkin hyvin vahvasti äitiruumiiseen, ja ideaali äitiys ja äidinrakkaus kumpuaa suoraan siitä eikä ulkoisista, jonkun toisen asettamista odotuksista ja paineista. Bellan ruumiissa äitiys syntyy, kun lapsen olemassaolo ensimmäisen kerran tuntuu fyysisesti:

I could only stare at my shocked eyes in the mirror, my fingers gingerly pressed against the swelling on my torso.

And then, like in my vivid nightmare last night, the scene abruptly transformed. Everything I saw in the mirror looked completely different, though nothing actually *was* different.

What happened to change everything was that a soft little nudge bumped my hand – from inside my body.

- - In the mirror my expression was no longer bewildered – I was wondering now. I barely noticed when the strange, silent tears started streaming down my cheeks. (BD, 115; kursiivi alkup.)

Jälleen kerran peili toimii suurten elämänmuutosten kuvastajana. Se, millainen Bellan keho on ja mitä siinä tapahtuu, ei muutu, mutta Bellan tapa katsoa sitä muuttuu: mikään ei *ole* tosiasiasa erilaista, mutta *näyttää* silti kuin olisi. Sikiön liike kohdussa muuttaa kauhistuneen peilikuvan onnelliseksi äidiksi: se siis kertoo Bellalle, miten hänen tulee tämä tilanne kokea. Äidinrakkaus on tässä naisruumiin reaktio sisällä kasvavaan elämään, sisäsyntyistä ja luontevaa.

Richin (1981, 43) mukaan patriarkaatti ei selviäisi ilman äitiyden ja heteroseksuaalisuuden institutionalisoituneita muotoja, ja siksi ne esitetään muuttumattomina tosiasioina, ”luontona”, vaikka tosiasiasa kyseessä olisi ihmiskulttuurin tuote. Raskaudenaikainen Bella on kuin kuva tästä: hän ilmentää äitiyden ideaalia ja vastaa Richin kuvaaman instituution vaatimuksiin sisäsyntyisesti, luonnostaan ja asiaa ajattelematta – tai tällainen kuva hänestä ainakin syntyy niiden keskustelujen kautta, joita hän Jacobin kanssa käy. Bella ei missään vaiheessa pyristele tai kipuile äitiytensä ja äidiksi tulemisen kanssa, vaan siitä hetkestä, jona hän saa tietää olevansa raskaana, hän on ”täydellinen äiti”, joka on täysin valmis kuolemaan syntymättömän lapsensa puolesta. Koko *Aamunkoin* toisen kirjan läpi kantaa ristiriita, joka syntyy Bellan sanojen ja Jacobin ulkoapäin kuvaamaan mustelmaisen, nääntyvän ja kärsivän ruumiin välille.

Kun Jacob näkee Bellan ensimmäistä kertaa tämän häämatkan jälkeen, tietämättä vielä mitään tämän raskaudesta, korostuu Bellan ulkonäön kuvauksessa sairaalloisuus.

There were deep circles under her eyes, dark circles that jumped out because her face was all haggard. Was she thinner? Her skin seemed tight – like her cheekbones might break right through it. Most of her dark hair was pulled away from her face into a messy knot, but a few strands stuck limply to her forehead and neck, to the sheen of sweat that covered her skin. There was something about her fingers and wrists that looked so fragile it was scary.

She was sick. Very sick. (BD, 157–158; kursiivi alkup.)

Tämä kuvaus flirttailee vampyyrikirjallisuuden perinteen kanssa. Toisaalta se tuo mieleen Dracula-perinteen neidot, joiden matka ihmisestä vampyyriksi sisältää pitkän sairaudenkaltaisen riutumisen, jonka aikana vampyyri vierailee uhrinsa luona useita kertoja. Samalla se kuitenkin viittaa myös 1980-luvun AIDS-epidemian värittämään vampyyrifiktioon, jossa veri ei enää ol-

lutkaan elämän, vaan kuolemanvaaran ja sairauden merkki. Vampyyrien joukkoon ilmestyi sairaita vampyyreita ja saastuneita sukulinjoja, tai vampirismi kokonaisuudessaan oli sairaus. (Auerbach 1995, 175–177.) Vampyyreihin liittyy näissä kertomuksissa kauhun tai kauhunseksaisen ihastuksen sijaan alkukantaista, likaan ja sairauteen liittyvää inhoa ja nämä miellelyhtymät siirtyvät myös puolivampyyrisikiötä kantavaan Bellaan. Sikiö tekee Bellan sairaaksi, imee hänen elämänvoimaansa.

Seuraavassa hetkessä Bellan sairaalloisen ulkonäön todellinen syy kuitenkin paljastuu, ja samalla muuttuu myös jokin Jacobin asenteessa. Kuvaus muistuttaa edelleen sairauden kuvausta, mutta siihen tulee luotaantyöntävämpiä, kauhistuneempia sävyjä.

Bella's body was swollen, her torso ballooning out in a strange, sick way. It strained against the faded grey sweatshirt that was way too big for her shoulders and arms. The rest of her seemed thinner, like the big bulge had grown out of what it had sucked from her. It took me a second to realize what the deformed part was – I didn't understand until she folded her hands tenderly around her bloated stomach, one above and one below. Like she was cradling it. (BD, 160.)

Bellan raskauteen viitataan tässä sanoilla, joilla harvoin raskausuutisia muuten kerrotaan: *swollen body, big bulge, deformed part*. Kaikkein kammottavinta tässä katkelmassa tuntuu kuitenkin olevan se, miten Bella hellästi kietoo kätensä tuon hirviömäisen ulokkeen ympärille. Jacobin käyttämät sanat ja se, miten vatsakumpu tuntuu kasvaneen Bellan vartalosta imien siitä elinvoimaa, tuovat mieleen myös kauhuelokuvat, joissa ihmisen sisällä kasvaa loinen, joka tuhoaa lopulta isäntänsä imettyään tämän kuiviin. Kyseessä on taas yksi tapa, jolla raskauteen liittyvät pelot materialisoidaan *Twilight*-saagaan. Esimerkiksi Rosemary Bray (1993, 142–143) kuvaa raskauden aikaansaamaa miellelyhtymää *Alien*-elokuvaan, jossa eräs hahmoista on illallispöydässä ”gnawed to death from within by the hideous monster that exits from his stomach with a bloody snarl” – lause, joka voisi yhtä hyvin olla myös kuvaus siitä, miten *Twilight*-saagan puolivampyyrilapset syntyvät. Se, miltä Bellan ruumis ulkoapäin näyttää ja miten Jacob sen kuvaa, samaistaa sikiön kauhuelokuvan hirviöihin, mutta Bellan omat toimet ovat kuitenkin äidillisen rakastavia.

Yksi tapa, jolla ideaali ja hieman mystinen äitiys *Twilight*-saagassa ilmenee, ovat ennakkovistukset, tai ”äidin vaisto”, josta Beauvoir (2011, 388) toteaa ykskantaan, ettei sitä ole. Hänelle äidinvaistoksi tulkitut asiat ovat psykologisia ilmiöitä, jotka kumpuavat naisen tilanteesta ja hänen suhtautumisestaan siihen. Äidinvaiston ajatus on tästä huolimatta kulttuurissamme

tuttu juttu, mitä valottavat esimerkiksi Riikka Homasen (2016, 65–66) huomiot suomalaisissa neuvoloissa käytetystä kielestä: äidinvaiston idea nousee selvästi esiin niin hoitajien kuin äitienkin puheessa. Se syntyy yhtä aikaa raskautta tekemällä ja kokemalla rakennetun ”äidillisen identiteetin” kanssa, ja mahdollistaa erinäisten sikiöön ja sen tarpeisiin ja äidilliseen hoivaan liittyvien asioiden tietämisen vaistonvaraisesti. Homanen mainitsee erikseen jopa sikiön terveydentilan tai sukupuolen tietämisen, mikä on tässä yhteydessä mielenkiintoista. *Aamunkoissa* nimittäin nousee toistuvasti esiin Bellan varmuus siitä, että hänen tuleva lapsensa on poika, mikä ei lopulta pidä paikkaansa.

Bellan äidinvaisto laajenee myös jonkin verran varsinaisen raskauden ja lapsen hoivaamisen ulkopuolelle. Hänen järkkymätön uskonsa siihen, että kaikki päättyy lopulta hyvin riippumatta siitä, miten lähellä kuolemaa hän koko raskautensa ajan on, viittaa vaistonvaraiseen tietämiseen – siihen, että hän on sidoksissa johonkin mystiseen ja itseään suurempaan voimaan, josta tuo tieto on peräisin. Erityisesti tahdon kuitenkin nostaa esiin lyhyen Bellan ja Jacobin välisen sananvaihdon, joka tiivistää aavistamisen dynamiikan: ” ’It’s not some pretty baby in there, Bella.’ ’We’ll see,’ she said. Almost smug.” (*BD*, 176) Bella tietää, vaikkei tiedäkään, miten tietää, ja olettaa pääsevänsä sanomaan ”mitäs minä sanoin”.

Bella myös ilmeisesti aavistaa jollain tasolla ennalta, että Jacob tulee leimautumaan hänen syntymättömään lapseensa, sillä raskautensa aikana hän puhuu toistuvasti siitä, miten Jacob kuuluu hänen elämäänsä, he ovat perhettä ja miten leimautumisen taika tulee lopulta poistamaan Jacobin tuskan. Tässä suhteessa tietäminen kytkeytyykin Renesmeehen, ja voidaan myös tulkita, että se on itse asiassa lähtöisin äidin ja sikiön ruumiiden läheisestä suhteesta: koska Renesmeen ja Jacobin välinen yhteys on olemassa tai kasvamassa, myös Bella aavistaa sen omassa ruumiissaan. Tähän yhteyteen ja vaistonvaraisuuteen viittaa myös se, miten Bella juo ihmisverta vielä raskaana ollessaan. Veren juominen ”wasn’t as weak as everything else about her. Like some instinct was taking over” (*BD*, 230). Bellan äitiruumis siis toimii vaistonvaraisesti lapsen parhaaksi. Koko kohta on myös siitä mielenkiintoinen, että siinä ihmisveri esitetään tavallisena raskaudenaikaisena mielitekona. Se ei lähde Bellan aloitteesta, mutta siitä kuitenkin tulee juuri sellainen kummallinen, hyvältä maistuva ja tuoksuva ruoka/juoma, jonka himoitseminen muissa olosuhteissa olisi kummallista. Rosalien lausahdus ”Your body

has cravings. We all understand that” (BD, 232) merkitsee kohtausten lopullisesti nimenomaan kauhuversioksi raskaana olevan naisen mieliteista.

Rich (1981, 42) esittää, että ”[i]nstitutionalized motherhood demands of women maternal ‘instinct’ rather than intelligence, selflessness rather than self-realization, relation to others rather than creation of self”. Tämä luettelo tiivistää ainakin osan ideaalin äitiyden piirteistä, ja tarjoaa niille vastinparit instituution ulkopuolelta. Raskautensa aikana Bella vastaa äitiyden instituution vaatimuksia, mutta vastinparit muistuttavat sitä, mitä Bella vampyyriksi muuttamisellaan pyrkii saavuttamaan: täyttää omana itsenään olemista, ja ruumista, joka kuvastaa todellista minää.

Vaikka *Aamunkoin* toisen kirjan kertoja onkin Jacob, joka näkee sikiön hirviönä ja on koko ajan sitä mieltä, että se pitäisi tuhota, on silti tavallaan selvää, että lopulta kaikki päättyy hyvin ja Bella on oikeassa. Ensinnäkin siinä on yksinkertaisesti mahdotonta, että Bella olisi tällä tavalla väärässä – näkökulma on Bella-keskeinen, vaikkei hän kertoja olekaan. Toisekseen, sekä Bellan vaistonvarainen tieto tai ”tieto” siitä, että kaikki päättyy hyvin, että koko saagan yllä leijuva kohtalonomaisuus tuntuvat viittaavan siihen, että kaikki olisi osa jotain suurempaa suunnitelmaa. Ja kolmanneksi, tietenkin, saagan tapatumien edetessä käy lopulta ilmi, että juuri näin kaiken pitikin tapahtua – että Renesmeen kuului syntyä, jotta Jacob voi leimautua tähän, kolmiodraama raueta ja jokin tuntematon, kiehtova tulevaisuus aueta.

Aamunkoissa Bella siis on mahdottoman ja kyseenalaistetun äitiyden ideaalin mukainen, ja tuo ideaali esitetään hänestä itsestään kumpuavana eikä ulkoapäin annettuna. Kertojan vaihtaminen kuitenkin etäännyttää Bellan esittämiä ajatuksia jonkin verran. Se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella niitä ulkopuolelta, ja vihjaa, ettei Bellan totuus ole välttämättä ristiriidaton ja oikea, vaikka kaikki lopulta päättyykin hyvin. Seuraavissa tekstikatkelmissa näkyy erityisen selvästi se Bellan ja Jacobin kertomusten välinen ristiriita, josta puhun.

But I didn’t hear; her hands had pulled her sweatshirt to the side, and I stared, horrified, at the skin it exposed. Her stomach looked like it was stained with big splotches of purple-black ink.

She saw my stare, and she yanked the fabric back in place.

“He’s strong, that’s all” she said defensively. (BD, 178.)

She seemed to convulse, her back arching off the sofa.

“He’s just,” she panted, “stretching.”

Her lips were white, and she had her teeth locked together like she was trying to hold back a scream.

—

“Okay”, Bella said, still breathing hard and shallow. “Think it’s over. Poor kid doesn’t have enough room, that’s all. He’s getting so big.”

It was really hard to take, that adoring tone she used to describe the thing that was tearing her up. (BD, 279.)

Bellan ruumista kuvataan koko raskausaikana paljon, ja näissäkin katkelmissa se jälleen näyttyy mustelmaläikkien peittämänä ja kouristelevana. Jacob kuitenkin mainitsee erityisen vaikeana asiana sen, miten Bella itse puhuu sikiöstä palvoen. Bellan asenne kokemaansa kipun on puolestaan vähättelevä ja peittelevä. Kun Jacob huomaa vatsaan tulleet mustelmat, Bella yrittää automaattisesti peitellä niitä ja puolustella mustelmien aiheuttajaa – ei hän tahallaan, hän on vain vahva. Samoin hän yrittää olla huutamatta, kun sikiö saa liikkeillään hänen ruumiinsa kouristelemaan, haluamatta näyttää miten paljon kipua se aiheuttaa. Toistuva ilmaisu on vähättelevä ”that’s all”, jolla Bella liittää kokemansa kivut sikiön positiivisiin ominaisuuksiin, kuten vahvuuteen ja isoksi kasvamiseen. Se, että Bellaan sattuu, johtuu puolestaan hänestä itsestään: jos lapsella olisi enemmän tilaa hänen ruumiissaan, mitään ongelmaa ei olisi. Sama itesesyytös on ilmaistu suorasanaisesti jo aiemmin Bellan ja Jacobin keskustellessa: “ ‘It’s a killer, Bella. Look at yourself.’ / ‘He’s not. It’s me. I’m just weak and human. But I can tough this out, Jake, I can –’ ” (BD, 177.)

Palataan siis jälleen vialliseen naisruumiiseen: samaan tapaan kuin lapsettomuus paikallistui Leahin ja Rosalien ruumiin pettämiseen, syyttää myös Bella omaa ruumistaan siitä, että hänen sattuu, kun joku muu tekee hänelle väkivaltaa.

Lähisuhdeväkivallan esittäminen normaalina onkin yksi niistä asioista, joista *Twilight*-saagaa on kritisoitu (ks. esim. Kokkola 2011). Sen lisäksi, että Edwardia on pidetty kontrolloivan ja manipuloivan poikaystävän positiivisessa valossa esitettynä representaationa, löytyy myös muodonmuuttajien keskuudesta samankaltainen tapaus, johon Mary Ryan (2015, 140–141) on kiinnittänyt huomiota. Sam, *Twilight*-saagan tapahtuma-ajan muodonmuuttajasukupolven vanhin, on alkuaikojen hallitsemattoman muodonmuutoksensa seurauksena turmellut leimaantumisen kohteensa Emilyn kasvot, mutta pariskunta on edelleen suorastaan siirappisen

rakastunut. Ryan huomauttaa, että se, miten Sam esitetään katuva ja hyvittelevänä, muistuttaa hyvin paljon väkivaltaisen puolison lupauksia siitä, ettei väkivalta tule toistumaan, vaikka se aina lopulta toistuu. Leimaantumisen aikaansaama kohtalonomainen pakko olla yhdessä puolestaan muistuttaa osaltaan sitä, miten vaikeaa väkivaltaisesta suhteesta lähteminen voi olla. Väkivalta ei tässä tapauksessa – toisin kuin tosielämässä – ole Samin vaan ylikuonollisten tapahtumien syytä, ja Samin ja Emilyn todella kuuluu olla yhdessä. *Twilight*-saagassa tehdään todeksi häiritsevä ajatus, että jos todella rakastaa toista, tältä sietää mitä tahansa, ja että tällainen rakkaus olisi tavoiteltavaa ja oikeanlaista.

Eksplisiittisemmin tämä ajatus tulee esiin *Breaking Dawnin* johdannossa, jossa kuvataan ainoan kerran Bellan raskausaikaista mielenmaisemaa ensimmäisessä persoonassa.

When you loved the one who was killing you, it left you no options. How could you run, how could you fight, when doing so would hurt that beloved one? If your life was all you had to give to your beloved, how could you not give it?
If it was someone you truly loved? (*BD*, 1.)

Tässä jos missä idealisoidaan kaiken antava ja kaiken kestävä, itsensä unohtava rakkaus. Se, että tuo mainittu ”beloved”⁶ on syntymätön lapsi eikä rakastettu, liittyy katkelman kuitenkin ensisijaisesti äidinrakkauteen romanttisen rakkauden sijaan. Tämä korostaa jälleen sitä, miten ideaali äidinrakkaus on itsensä unohtamista lastensa hyväksi, kokonaisvaltaista ”äidiksi” muuttumista. Samalla tämä katkelma, erillään muusta raskausajan kuvauksesta ja ensimmäisessä persoonassa, vaikuttaa kaikennielevältä raskaana/äitinä olemiselta varastetulta hetkeltä – muuten Bellalla ei raskautensa aikana ole kertojaääntä, mutta tämän hän onnistuu sanomaan kuin varkain. Siksi tulkitsisin Bellan esittämiä kysymyksiä myös aitoina kysymyksinä, joita ideaalin äitiyden kuva ei voi esittää muuten kuin retorisesti, mutta jotka voi ajatella myös häthähuutoina. Ehkä katkelman perusvire ei olekaan ”Miten voisinkaan olla kuolematta rakkaani puolesta, kun rakastan häntä näin paljon” vaan ”miten pääsisin irti tästä rakkauden vaatimuksesta, joka pakottaa minut luopumaan omasta elämästäni ja itsestäni”?

⁶ *Beloved*-sanon käyttö voidaan tässä tulkita viitauksena Toni Morrisonin romaaniin *Beloved* (1987), jossa äiti surmaa lapsensa, ettei näistä tulisi orjia. Tämän tutkielman puitteissa en voi syventyä Morrison-tutkimukseen tarkemmin, mutta viittaus korostaa tulkintaani äidinrakkaudesta jonain, mitä ei voi järjellä selittää.

3.3 Synnyttävä ruumis ja hajoava kokemus

Aamunkoin toisen ja kolmannen kirjan taitteessa on *Twilight*-saagan ainoa kohta, joka kerrotaan kahdesti ja täten myös kahdesta näkökulmasta: ensin Jacobin, ja sitten Bellan. Jacobin kuvauksessa korostuvat koko *Aamunkoin* toisen kirjan ajan saagaan rakennetut kauhun elementit, ja se on kaikkiaan hyvin groteski, ruumiillinen ja verinen. Bellan kerronnassa puolestaan korostuu huoli lapsesta ja oma päättäväisyys pysyä hengissä. Bellan uudelleenkerrontaa samoista tapahtumista voikin tulkita kerronnan valtaamisena takaisin, tapahtumien palautuksena kauhusta ja hirviöistä takaisin kokemukseen omaksi itsekseen muuttumisesta ja ideaalin elämän saavuttamisesta tahdon ja sinnikkyuden avulla. Tässä alaluvussa analysoin *Aamunkoin* synnytyksen ja syntymän kuvausta, ja sen kautta nousee myös esiin suhde kauhufiktioon: synnytyskohtauksessa jo *Aamunkoin* toisessa luvussa esiin nousseet kauhut pääsevät irti, mutta ne pyritään ja myös onnistutaan sulkemaan takaisin Bellan ruumiiseen.

Synnytyskohtauksessa on siis kaksi puolta: Jacob kertoo, miltä Bellan kuoleman kielissä oleva ruumis näyttää, ja Bella kuvaa, miten pitää kiinni elämästä. Tällaisia erilaisia ruumiillisuuksia, ulkoapäin kuvattua kehoa ja ruumiissa olemisen kokemusta, kuvaavat Genie Babb (2002, 198–199, 202–203) kirjallisuudentutkimukseen tuomat käsitteet *Körper* ja *Leib*. Lähtökohdaksi Babb ottaa descartesilaisen dualismin filosofisesta kritiikistä nousseen ajatuksen *Körperista* ja *Leibista*, joista puhui ensimmäisenä Edmund Husserl. Hän esitti, että ruumiilla on kaksi puolta: fyysinen objekti, jota esimerkiksi tiede tutkii, eli *Körper*, ja eletty ruumiillisuuden kokemus, eli *Leib*. Näkemystä on kehitetty Husserlin jälkeen eteenpäin, ja Babb esittää artikkelissaan oman versionsa siitä, miten sitä voisi soveltaa henkilöhahmon tutkimukseen. Kuvausta (*description*) on pidetty ensisijaisena *Körperin* representaation tapana, mutta *Leib* on monitahoisempi ilmiö. Ruumiin kautta vastaanotetaan ulkoisen maailman ärsykyksiä ja kokemuksia, koetaan erilaisia tuntemuksia kuten euforiaa tai huonovointisuutta ja eletään liikettä ja liikkeessä. Ruumis myös suorittaa ruumiintoimintoja ja automatisoituneita liikkeitä tajunnasta riippumatta, mutta nämä toiminnot ovat myös osa *Leibia*, kokemusta ruumiina tai ruumiissa olemisesta.

Karin Nykvist (2011, 30) nostaa kehon katsomisen ja kokemisen erillisyyden ja toisaalta yhteenkietoutumisen esiin myös *Twilight*-saagasta, tosin käyttämättä Babbin termejä. Hän kiin-

nittää huomiota siihen miten kehollista Bellan oleminen on: toisaalta hän tarkastelee ja katselee kehoaan jatkuvasti kuin ulkopuolisen silmin, kuten aiemmin mainituissa peilikohtauksissa, mutta yhtä lailla kuvataan hänen kehollista kokemustaan moninaisten hengästymisten ja kehon lämpötilan muutosten muodossa. Raskauden ja synnytyksen aikana Bella on enemmän ruumista kuin milloinkaan ennen, ja synnytys on ruumiillisuuden huipentuma. Nykvist puhuu sekä siitä, mistä Babb käyttää sanaa *Leib*, että laajemminkin ajatusmaailmasta käyttäen *mindina*, mutta Bellan kerronnassa nämä toisaalta sekoittuvat yhteen. *Aamunkoin* toista kirjaa lukuun ottamatta Bella on sekä oman kehonsa kokija että havainnoija, ja niin *Körper*, *Leib* kuin *mindkin* välittyvät siis saman kertojan kautta, osittain yhteenkietoutuneina.

Raskauden ja synnytyksen aikana nämä kuitenkin erottuvat toisistaan. Raskautta kuvataan vain ulkoapäin, pelkkänä *Körperinä*, ja synnytyskohtauksessakin nämä kaksi ovat erotettuja: Jacob kertoo, miten Bellan ruumis kouristelee ja pitää hirvittäviä ääniä, ja Bella kuvaa voimakkaasti mieleen ja ajatuksiin kietoutunutta kokemustaan, jossa ruumiillisuus tuntuu vain kipuna.

Synnytys käynnistyy lopulta siksi, että Bellan ruumis hajoaa, ja tämä jakaa myös kerronnan kahtia. Bellan kertomana – *Leibina* – synnytyksen käynnistyminen ja kipu kuvataan pirstaloitumisena:

Inside me, something had yanked the opposite direction.

Ripping. Breaking. Agony.

The darkness had taken over, and then washed away to a wave of torture. I couldn't breathe – I had drowned once before, and this was different; it was too hot in my throat.

Pieces of me shattering, snapping, slicing apart...

More blackness. (*BD*, 342.)

Synnytys siis alkaa, kun Bellan ruumiin sisällä jokin kiskoutuu vastakkaiseen suuntaan; Bellan ja Renesmeen ruumiit alkavat irrottautua toisistaan. Bellan tukehtumisessa on nähtävissä yhteys äidin ja syntyvän lapsen välillä. Saagassa mainitaan erikseen istukan irtoaminen ja kerrotaan sen tarkoittavan, että lapsi ei saa henkeä, joten samaan aikaan kun Bella tukehtuu omaan vereensä, Renesmee tukehtuu hänen sisällään. Bellan ja Renesmeen ruumiit peilaavat toisiaan, kokevat samat asiat yhtäaikaaisesti mutta samalla erikseen. He ovat välitilassa, eivät selkeästi erillään tai selkeästi samaa.

Bellan kokemus omasta ruumiistaan on puolestaan palasia, "pieces of me", jotka hajoavat pienemmiksi, katkeilevat ja irtaantuvat. Kokemus pirstaloituu, ja tämä heijastuu myös kerrontaan, johon ilmestyy tiiviitä, kolmisanaisia listoja ja lyhyitä lauseita, mutta myös dramatiikkaa. Bellan kerronta ikään kuin sykkii Jacobin kertomien ruumiin nytkähdysten tahtiin, ja mielenkiintoista kyllä, se muuttuu vähemmän fragmentaariseksi siinä vaiheessa, kun Bella häilyy kuoleman rajalla. Niin kauan, kun ruumiin ja mielen sekä äidin ja lapsen yhteys on epävakaa ja tajunnan tila vaihtelee, myös kerronta sykkii, mutta tajunnan menetyksen jälkeinen pelkkä mieli on koherentimpi.

Fragmentaarisuus näkyy myös Jacobin kerronnassa, joka keskittyy välillä yksittäisiin kehoosiin kuten silmiin tai sydämeen, ja palaa sitten taas koko ruumiiseen. Fragmentaarisuudella on 1800-luvun lopun realistista ja fantastista kerrontaa tutkineen Deborah A. Harterin mukaan yhteys myös kauhuun ja fantastiseen: siinä, missä realistinen kerronta pyrkii esittämään maailman kokonaisuudessaan, kuvaa fantastinen maailmaa ja eritoten kehoja osiensa kautta, usein kauhistuttavinakin fragmentteina (Harter 1996, 1–2). Osittaisuus liittyy mystiseen, selittämättömään ja kauhistuttavaankin, jotka *Aamunkoin* synnytyiskohtauksen ajan ovat kaikki kerronnassa läsnä.

Jacobin kerronta häilyy osien ja kokonaisuuden välillä, ja samantapaista häilyntää on myös siinä, hahmotetaanko Bella hytkyvänä, mielestään erillisenä ruumiina vai kokonaisuutena – katsotaanko "Bellaa" vai "Bellan ruumista". Pian synnytyksen alettua Jacob esimerkiksi kuvaa, kuinka "Bella was on a table under the glare, skin ghostly in the spotlight. Her body flopped, a fish on the sand." (*BD*, 321.) Pöydällä makaava jokin on siis Bella, mutta samaan aikaan hänen kehonsa on myös jotain erillistä, joka liikkuu itsenäisesti. Erityisen mieleenpainuva ja vieraannuttava esimerkki tästä on *Aamunkoin* toisen kirjan viimeisen, "There are no words for this"-otsikoidun luvun alku:

Bella's body, streaming with red, started to twitch, jerking around in Rosalies arms like she was being electrocuted. All the while, her face was blank – unconscious. It was the wild trashing from inside the center of her body that moved her. As she convulsed, sharp snaps and cracks kept time with the spasms. (*BD*, 320.)

Syntyy vaikutelma jostain hallitsemattomasta, joka riehuu Bellan ruumiissa sitä tuhoten ja ulos pyrkien – jälleen Jacobin kertomana tapahtumat herättävät mielle yhtymiä kauhufiktiosta. Tähän on kiinnittänyt huomiota myös Sara Kärrholm (2011, 58), joka toteaa, että *Aamunkoin* synnytyskohtaus on yksi *Twilight*-saagan harvoista oikeasti kauhistuttavista kohtauksista. Kauhuelementtejä on kyllä oman tulkintani mukaan rakennettu Bellan raskauden ympärille koko *Aamunkoin* toisen kirjan ajan, mutta synnytyskohtauksessa ne korostuvat ja kulminoituvat. Kärrholm mainitsee erityisen kauhistuttavana asiana sen, miten Bellan keho ja sen nesteet – ennen kaikkea veri – valtaavat hänen koko olemuksensa, ja Jacobin kerronnassa Bella tosiaan pelkistyykin kehonsa tahdottomiin liikkeisiin ja eri paikoista pursuavaan vereen.

Danielle Dick McGeough'n tulkinnassa *Twilight*-saagan ruumiillisuudessa on hyvin pitkälle kysymys ruumiin ja sen halujen kontrollista, ja synnytyskohtauksessa Bellan ruumis vastaanantomattomasti aukeaa ja vuotaa ulkopuolelle. Ruumiinnesteet saavat ruumiin vaikuttamaan hallitsemattomasti kaikkialle vuotavalta, ja siksi uhkaavalta. (McGeough 2010, 97.) Ulos vuotava sisäinen on väärässä paikassa ja siten kaaosta, kuolemaa ja kauhistuttavaa. Muuttamalla Bellan vampyyriksi Edward sulkee auenneen ruumiin ja palauttaa siten järjestyksen. Ruumista ei kuitenkaan suljeta heti sen auettua, ja *Aamunkoin* synnytyskohtauksen ajan Bellan ruumis ja sen nesteet vääntelehtivät, vuotavat ja roiskuvat hallitsemattomasti.

Myös syntyvä lapsi tulee sisältä ulos, ylittää sisä- ja ulkopuolen välisen rajan ja jää pysyvästi eri puolelle kuin mistä lähti. Täten myös lapseen liittyy kaaoksen ja tuntemattoman merkityksiä. Lidia Curti (1998, 107) on analysoinut freudilaisen *uncanny*-käsitteen kautta mytologian groteskeja hybridihirviöitä, joista useimmat ja ilkeimmät ovat naispuolisia. Renesmee, josta käytetään saagan aikana sekä sanoja ”hybridi” että ”hirviö”, kantaa mukanaan myös näitä merkityksiä. *Uncannyssa* on kysymys kauhusta, joka syntyy, kun kohdataan jotain, mikä on samaan aikaan sekä tuttua että vierasta, yleensä siksi että se on tukahdutettu tiedostamattomaan (Gelder 1994, 43–44). Curti (emt., 107) myös nostaa esiin kreikan luolaa tarkoittavan *grotto*-sanon, groteskin ja *uncannyn* välisen mahdollisen yhteyden. Luolametafora liittyy naisen kehoon, tarkemmin kohtuun, josta myös Freud *uncannyn* yhteydessä puhuu. Freudille kohtu on paikka, jossa olimme kerran ja alussa, ennen muistojamme. Hybridihirviöt edustavat siis paluuta mystiseen, muistottomaan menneisyyteen, joka kauhistuttaa yhtäaikaista vieraudellaan ja tuttuudellaan.

Jossain muussa yhteydessä tällainen kauhun, groteskin ja kohdun yhteenliittymä voisi olla kaukaa haettu, mutta *Twilight*-saagaan se istuu. Raskaus ja synnytys etualaistavat Bellan kehossa hänen kohtunsa ja sieltä poistuvan lapsen: kuuluu ”strangest, muffled ripping sound from the center of her body” (BD, 318; kursiivi lisätty) ja ”wild trashing from inside the center of her body” (BD, 320; kursiivi lisätty) aiheuttaa kehon liikkumisen. Kohtu on hetken kaiken keskus, ja Bellan ruumiista tulee *uncanny*, vieraan, esikielellisen, tuntemattoman ja mustan keskus, jossa sisä- ja ulkopuolen sekä ruumiin ja mielen rajat sumenevat.

Jacobin kertoman ruumiin vieraus syntyy erityisesti äänistä ja väreistä. Jacob kiinnittää toistuvasti huomiota erilaisiin Bellan ruumiista kuuluviin rusauksiin ja napsahduksiin, sekä siihen, miten vampyyrinhampaiden pureutuminen vampyyrinkohtuun kuulostaa samalta kuin metallin repeytyminen. Kuoleman kuvauksiin liittyy *Twilight*-saagassa muutenkin äänien korostuminen, ja tähän palaan seuraavassa luvussa. Synnytyskohtauksen äänet liittyvät väkivaltaan, vääntymiseen ja kuolemaan, ja Bellan pysähtyneeseen, elvytettävään sydämeen synnytyksen jälkeen liitetyt ”the unwilling *glug-glug*” ja ”[t]he fluttering *thumpa-thumpa-thumpa*” (BD, 325) ovat hieman ällöttäviä ja luonnottomia. Samoin Bellan keho kuvataan vuoroin sinisenä, mustana, violetina ja harmaana – kaikki terveelle ihmiskeholle hyvin epätyypillisiä värejä, joiden käyttö etäännyttää Bellaa elävästä ja toimivasta ihmisestä. Näiden värien päällä, ikään kuin kuorrutuksena, virtaa veri: Bellan keho on ”streaming with red” (BD, 320), ”vivid red spouted out” (BD, 321) ja ”deep red was seeping beneath the skin over the huge, shuddering bulge of her stomach” (BD, 321). Punainen väri yhdistyy vereen, kauhuun ja kuolemaan.

Bellan kertoman *Aamunkoin* kolmannen kirjan aloituksessa onkin takaisin valtaamisen tuntu, sillä siinä Bella kietoo punaisen ja mustan värin osaksi omaa todellisuuttaan:

The pain was bewildering.

Exactly that – I was bewildered. I couldn't understand, couldn't make sense of what was happening.

My body tried to reject the pain, and I was sucked again and again into a blackness that cut out whole seconds or maybe even minutes of the agony, making it that much harder to keep up with reality.

I tried to separate them.

Non-reality was black, and it didn't hurt so much.

Reality was red, and it felt like I was being sawed in half, hit by a bus, punched by a prize fighter, trampled by bulls, and submerged in acid, all the same time.

Reality was feeling my body twist and flip when I couldn't possibly move because of the pain.

Reality was knowing there was something so much more important than all this torture, and not being able to remember what it was. (BD, 341–342.)

Bellalle punainen yhdistyy todellisuuteen. Se myös vertautuu erilaisiin kauhistuttaviin ja kivuliaisiin kokemuksiin, jotka ovat myös hyvin ruumiillisia: iskuja ja lyöntejä tai ruumiin hajottamista sahalla tai hapolla. Punainen ei olekaan ulosvuotavaa hallitsematonta ruumiillisuutta, vaan todellisuutta ja elämää, johon liittyy myös tunne siitä, että kaikella on tarkoitus ja päämäärä.

Samalla katkelmassa korostuu mielen ja ruumiin erillisuus. ”Minä” yrittää ymmärtää ja pysyä kärryillä, mutta tulee vasten tahtoaan vedetyksi tiedottomaan mustuuteen, ja ruumis toimii itsenäisesti: se yrittää torjua kipua ja vääntyilee ilman minän käskyjä niin, että tämä voi vain seurata vierestä. Bellan kertojanääni kuvaa myös todellisuuden ja epätodellisuuden sekoittamista mustan ja punaisen värin avulla: musta liittyy kohtauksessa epätodellisuuteen ja kuolemaan. Bellan kokemus irtaantuu ajoittain ruumiillisuudesta mustuuteen, ja kun lapsi syntyy, mustuus ottaa vallan. Myös Jacobin kertomassa *Körperissä* syntymä merkitsee muutosta: sen jälkeen Bellan ruumis ei enää täris, kouristele ja pyrskähtelee verta, vaan makaa kuolleena paikoillaan. Tästä seuraa mielenkiintoinen vaihe, jossa Jacob suuntautuu näkymättömän voiman – tai kohtalon – vetämänä kohti Renesmeetä, ja Bella takertuu elämään kuvittelemalla itselleen haamukädet, joilla pitelee tytärtään henkisesti sylissään. Kun Renesmee sitten kiinnittyy Jacobiin leimautumisen kautta, Bellan vapautuu pysähtyneisyydestään, ja tarina nytkähtää taas liikkeelle muodonmuutoksen alun myötä. Tämä konkretisoi myös ajatuksen paluusta menneisyyteen, esikielelliseen aikaan: kertojan vaihtumiset linkittyvät Renesmeehen, joten hybridihirviön omalla ei voi olla kertojanääntä.

Synnytyskohtauksen aikana Bella siis on tajuttomana, ja sillä aikaa hänen ruumiilleen tehdään asioita ilman, että hän tietää siitä mitään tai voi siihen vaikuttaa. Danielle Dick McGeough (2010, 96) näkee tässä yhteyden nimellä ”twilight sleep” tunnettuun skopolamiinin ja morfiinin yhdistelmään, jota käytettiin synnytyskipujen lievitykseen 1900-luvun alusta 1960-luvulle asti (Rich 1976, 170). ”Twilight sleep” piti naisen vain puoliksi tajuissaan synnytyksen ajan, ja aiheutti myös muistinmenetystä, niin, ettei tällä välttämättä ollut jälkikäteen minkäänlaista

muistikuvaa koko tapahtumasta. Synnyttävällä Bellalla ei liioin ole valtaa omaan ruumiiseensa, hän on muiden armoilla ja käsiteltävissä. (McGeough 2010, 96.) Vaikka naisruumista ja äidin vaiston kaltaisia kokemuksia ihannoidaan koko raskauden ajan, on varsinainen synnytys kuitenkin näistä ihanteista irrallinen: synnyttävä Bella ei ole aktiivinen toimija, vaan operoinnin kohde. Sen aikana Edward ja Jacob työskentelevät yhdessä vakauttaakseen Bellan auenneen ja epävakaaaksi muuttuneen kehon, palauttaakseen sen taas hallituksi kokonaisuudeksi. Tämä onnistuu lopulta muodonmuutoksen avulla, ja sen ajan Bella makaa paikoillaan kärsien vampyyrin myrkyn poltteesta.

Aamunkoin kolmannen kirjan ensimmäisen luvun otsikko on ”Burning”, ja vampyyrin myrkystä puhutaan siinä tulena, joka kulkee kehon läpi. Tuli ja kipu toimivat sinetöijinä ja puhdistajina: ne sulkevat Bellan ruumiin ja synnytyksen kauhut taas sisäpuolelle, ja polttavat pois jäljet kaikesta rumasta ja hallitsemattomasta, kunnes jäljellä on vain täydellinen, muuttumaton ja kokonaan uusi ruumis, jonka kanssa voi aloittaa alusta, täydellisenä itsenään. Synnytykseen on useissa perinteissä ympäri maailman liittynyt ajatus epäpuhtaudesta tai saastuneisuudesta, jonka jälkeen kuului viettää aikaa eristyksissä tai suorittaa puhdistautumisrituaaleja (Rich 1981, 163), ja muotoaan muuttava, täysin paikoillaan makaava Bella, joka kuvailee muodonmuutostaan palamisena, toistaa näitä merkityksiä.

Juutalais-kristillisessä traditiossa synnytyskipuja on pidetty Jumalan rangaistuksena, Eevan kirouksena, ja niiden helpottamista vastustettiin aluksi uskonnollisin perustein (Vesterinen 2017, 184; Rich 1981, 128). *Twilight*-saagassa Bellan synnytykseen ja muodonmuutokseen liittyviä kipuja yritetään lievittää morfiinilla, mutta se jää yritykseksi – sen sijaan morfiini vain estää Bellaa liikkumasta ja huutamasta muodonmuutoksensa aikana. Rankaisevaa ja puhdistavaa kipua ei ole mahdollista päästä pakoan, ja Bella kärsii sekä synnytyksen tuskat että sen jälkeisen puhdistavan tulen äänettä ja passiivisena niin kuin kunnon tytön kuuluu.

Kun vampyyrin myrkky on kulkenut koko Bellan kehon läpi, se on sinetöity, puhdistettu ja uudistettu. Kathryn Kanen (2010, 114–117) tulkinnan mukaan Bella saa *Aamunkoissa* kaiken, mitä halusi ja mitä ei osannut edes pyytää, koska teki kaiken ”oikein” ja ”oikeassa järjestyksessä”. Bellan ja Renesmeen myötä *Twilight*-saagan maailmasta myös poistetaan lisää hallitsemattomia elementtejä. Juuri vampyyriksi muutettuja – *newborn*, niin kuin heihin *Twilight*-

saagassa viitataan – kuvataan hallitsemattomiksi ja viettiensä vietävissä oleviksi, mutta Bella tyttärineen osoittaa, että vastasyntynyt voi itse hillitä itseään ja olla järkevä toimija viettien hallitseman olennon sijaan. Tässäkin mielessä *Twilight*-saaga on utopia: Renesmee on helpoin lapsi, joka on milloinkaan syntynyt.

Myös Renesmee, ennennäkemätön hybridi kun on, edustaa jotain jotain tuntematonta ja siksi myös potentiaalisesti pelottavaa ja vaarallista, mutta *Twilight*-saagassa hänet kuvataan kaiken muuna. Nina Auerbach (1995, 159) liittää kirjallisuuden lapsivampyyrit, jollainen Renesmeenkin tavallaan on, tulevaisuuden pelkoon: siinä missä Dracula-tyypin vampyyrit olivat jäänteitä hurjasta ja kammottavasta menneisyydestä, heijastaa lapsivampyyri pelkoja siitä, mihin maailma on menossa. Kirjallisuuden lapsivampyyreita analysoinut Lisa Nevarez (2015, 109–108) esittää, että *Twilight*-saagan täydellinen ja lempä Renesmee on kuin sulkisi silmät kaikelta kauhealta, mitä vampyyrilapsiin liittyy. Hänen tulkinnassaan Renesmeen kauneus ja Bellan heittäminen henkiin uudessa, uljaassa ruumiissa mahdollistaa synnytyksen kipujen, kauhun ja graafisuuden unohtamisen tai poispyyhkimisen, ja sen myötä myös tarjoaa mahdollisuuden unohtaa vampyyrilapsiin usein liittyvän äiti-lapsi-suhteen vääristymän, jossa maidon ja veren sekä imettämisen ja vampirismin mielikuvat sekoittuvat. *Twilight*-saagan vampyyriperhe on hyvin utopistinen ja siloiteltu.

Nevarezin luennassa *Twilight*-saagan synnytyiskohtauksesta ja raskasajasta ikään kuin katsotaan ohi, unohdetaan sen kauhu ja keskitytään onnelliseen lopputulokseen. Väitän, että näin ei käy, vaan jo raskausaika ja etenkin synnytys todella päästävät kauhun hetkeksi *Aamunkoin* tarinaan, vaikka ne myöhemmin pyritäänkin sulkemaan taas pois. Tähän viittaavat myös aiemmin mainitsemani *Twilight*-fanien reaktiot *Aamunkoihin*: synnytyksen kauhu ei ollut nopeasti sivuutettavissa, vaan etäännytti ja vieraannutti. Ajatus silmien sulkemisesta kuitenkin osuu ja uppoaa, vaikkei niitä synnytyksen kauhistuttavilta puolilta suljetakaan. Sen sijaan jätetään katsomatta, sivuutetaan, ehkä juuri Auerbachin mainitsemat tulevaisuuden uhkakuvat: Renesmee on optimistinen utopia, ja kaikki häneen liitetyt pelot osoitetaan tarinan maailmassa turhiksi.

Hän on kuitenkin jopa liian hyvä ollakseen totta, ja jää siksi hieman ambivalentiksi. Renesmeestä olisi mahdollista löytää myös toinen, hirviömäinen puoli, mikäli sitä katsoisi – Bellan

kertomassa osiossa mainitaan vastasyntyneestä Renesmeestä muun muassa, kuinka "The impossible face suddenly smiled – a wide, deliberate smile. Behind the shell-pink lips was a full complement of snowy milk teeth" (BD, 344). Vastasyntynyt, täydellisen hammashymyn tarkoituksellisesti väläyttävä lapsi voisi olla myös kauhukuvastoa, mutta tässä jokainen merkittävä hahmo ja heidän myötään koko kerronta on niin kietoutunut Renesmeen ympärille, että hänen mahdollista kauhistuttavuuttaan voi vain arvailla. Renesmeellä on kyky saada kaikki puolelleen – "and no one keeps her out", niin kuin Bella asian *Aamunkoissa* ilmaisee – ja tämä kyky estää muunlaisia tulkintoja Renesmeestä päätymästä lainkaan tarinaan.

Twilight-saagassa kaikenlaiset kauhut siis joko sinetöidään kuvainnollisesti ulos tarinasta, tai niitä kieltäydytään kokonaan kuvaamasta. *Aamunkoin* synnytyskohtauksen aikana hallitsematon ja arvaamaton ruumiillisuus pääsee hetkeksi irti, mutta vain hetkeksi. Vampyyriksi, *Twilight*-saagan itsehillinnän symboliksi, muutettu Bella kertoo ristiriidan piiloon ja valtaa kerronnan takaisin.

4 ”As long as we both shall live”

Kuolemaan liittyy kulttuurissamme kaksijakoisuuden tuntu. Se on usein suljettu instituutioihin, sairaaloiden seinien sisälle ja ammattilaisten hoidettavaksi niin, ettei se ole enää osa arkista elämäämme, mutta kuolemasta kuitenkin puhutaan ja julkaistaan ja sitä esitetään uutisissa ja populaarifiktiossa yhä enemmän. Usein nämä esitykset ovat väkivaltaisia speaktaakkeleita arkisen ja tavallisen kuoleman sijaan. (Hakola & Kivistö 2014, xiv-xvi; McIlwain 2005, 18-19; Russell 1995, 1-2.) Elokuvien eläviä kuolleita tutkineen Outi Hakolan (2015, 1) mukaan kuoleman toistuminen elokuvissa kertoo siitä, että kulttuurillamme on tarve käsitellä kuolemaa ja kaikkea, mikä siihen liittyy, ja tähän elävistä kuolleista kertovat elokuvat tarjoavat tilan. Vaikka Hakola puhuukin elokuvista, hänen mainitsemansa kuoleman käsittely elävien kuolleiden hahmojen kautta ei rajoitu vain niihin, ja on siksi relevantti myös tässä yhteydessä.

Sarah Webster Goodwin ja Elisabeth Bronfen (1993, 4) esittävät ajatuksen, että kulttuuri voidaan ymmärtää yrityksenä representoida ja hallita kuolemaa, ja myöntävät heti perään, että yritys on sekä äärimmäisen tehokas että täysin toivoton. Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten *Twilight*-saaga tähän yritykseen tarttuu, millaisia keinoja se käyttää ja miten toivoton tuo yritys lopulta on. Aloitan tarkastelemalla sitä, miten kuolemaa ja kuolemista saagassa kuvataan. Alaluvussa 4.2 analysoin, miten sen vampyyrien ruumiita kuvataan muun muassa taiteeseen ja kiveen liittyvin vertauskuvoin mainitsematta sitä, miten ne itse asiassa ovat myös kuolleita ruumiita. Lopuksi kiinnitän huomioni saagassa esiintyvään haaveeseen kuolemattomuudesta.

4.1 Kuoleman kätkemisen tavat kerronnassa

Kuoleman käsittelyä leimaa kautta *Twilight*-saagan tietty piiloleikkimäisyys. Kuolema on, kuten todettua, kaikkialla, ja silti sitä tuntuu olevan mahdoton katsoa suoraan. Lainaan tähän Elisabeth Bronfenin (1996, x–xi) taidehistorian kauniita, kuolleita naisia käsittelevässä tutkimuksessaan tekemää rinnastusta, jossa kuoleman representaatiot liitetään psykoanalyysin oireen käsitteeseen. Oire määritellään epäonnistuneena tukahduttamisena, joka saa alkunsa siitä, että jokin on niin vaarallista, että se pitää tukahduttaa, mutta kuitenkin niin voimakasta, ettei tukahduttaminen onnistu täysin. Taiteen historiassa toistuva kuva kauniista, kuolleesta naisesta, johon palaan luvussa 4.2, näyttää kuoleman yhtä aikaa ahdistavana ja viehättävänä

– juuri sellaisena, jonka haluaisi unohtaa tai tuhota, mutta jota myös on pakko katsoa ja ihailla. Tämä dynamiikka hahmottuu selkeänä myös *Twilight*-saagan tavoissa puhua kuolemasta: sitä pyritään kiertämään ja selittämään pois, mutta se on silti jatkuvasti läsnä.

Kuoleman kätkeminen on *Twilight*-saagassa kaksiosainen ilmiö. Ensinnäkin, vaikka kuolemasta puhutaan saagassa paljon ja melkein pä pakkomielteisesti, sitä käsitellään useimmiten abstraktina ideana, jolla ei ole juurikaan tekemistä ruumiin tuhoutumisen ja hajoamisen kanssa. Ja toisekseen: silloin, kun kuolema tulee juonen tasolla esiin, kertoja joko katsoo siitä poispäin tai sen ohi, tai se kätketään hänen katseeltaan muilla keinoilla. Näkökulmat ja katseen kohteet valitaan siten, että kuoleman ruumiillisuus erottuisi mahdollisimman vähän, ja tätä ilmiötä tässä luvussa analysoin. Esiin nousee myös suhde aiempaan vampyyrifiktioon, sillä *Twilight*-saagan kuoleman käsittelyn tavat eroavat siitä, miten kuolemaa on usein kauhun genreen kuuluvassa vampyyrikirjallisuudessa ja -elokuissa käsitelty. Toisaalta *Twilight*-saaga kommentoi ja lainaa aiempaa perinnettä, toisaalta taas pyrkii sivuuttamaan sen samaan tapaan kuin kuoleman ruumiillisen puolenkin. Tätä puolta valottavat erityisesti Györgyi Vajdovichin (2011) ajatukset *Twilight*-saagan suhteesta vampyyritarinoin ja niiden rakennuspalikoihin.

Aloitan analyysi lyhyistä johdannoista, jollaisella jokainen saagan kolmesta ensimmäisestä osasta sekä jokainen *Aamunkoin* kirja alkaa, ja joiden kautta kuoleman määrittelemisen abstraktiksi ideaksi ensisijaisesti tapahtuu. Tässä on erityisesti kolme keinoa: kuoleman liittäminen yksittäisten tilanteiden sijaan arkkityyppimäisiin hahmoin, kuoleman liittäminen osaksi suurempaa tarinaa, ja oman kuoleman erityisyyden korostaminen. Kuoleman ruumiillinen puoli siis jätetään sivuun, ja valitaan katsoa sen muita piirteitä. Johdantojen jälkeen siirryn käsittelemään katseen suuntaa ja kertojan tekemiä, kuolemaa välttäviä valintoja kuvauksen kohteista.

Twilight-saagan johdannot ovat hyvin melodramaattisia, ja myös Vajdovich (2011, 256–257) on kiinnittänyt saagan melodramaattisiin taipumuksiin. Hänen mukaansa jokainen *Twilight*-saagan osa rakentuu melodramaattisille tilanteille, joissa sankarit kohtaavat asioita, joista on näennäisen mahdotonta selvitä voittajana – perinteisesti esimerkiksi sairaus tai ylitsepääsemätön este, joka estää rakastavaisia saamasta toisiaan, *Twilight*-saagassa vampyyriuden mo-

raaliset dilemmat ja hahmojen henkeä uhkaavat vampyyrijoukot. Voimattomuus väistämättömän uhan tai mahdottoman esteen edessä saa aikaan tunnereaktion sekä hahmoissa että lukijassa, ja tästä syntyy moni *Twilight*-saagaa eteenpäin kuljettavista jännitteistä.

Johdannoissa melodraaman lähde on kuolema, ylitsepääsemättömin este kaikista. Ne viittaavat myöhemmin teoksessa aktualisoituvaan hengenvaaraan, jonka ympärille juoni kietoutuu, ja muodostavat siten kuolemasta kehyksen jokaiselle sarjan osalle. Ne kuvaavat tunnelmaa ja ajatusmaailmaa, jonka vallassa kuoleman läheisyys koetaan, eikä näihin tunnelmiin samalla tavalla palata enää myöhemmin, kun kerronta etenee vastaavaan kohtaan. Ne ovat dramatisointeja siitä hetkestä, jona kuolema kohdataan, ja siitä tunnelmasta, jonka vallassa kertoja kuoleman kohdatessaan on – ne määrittävät, mitä kuolema *Twilight*-saagassa abstraktilla tasolla on, ja miten siihen suhtaudutaan.

Kuolema irrotetaan johdannoissa saagan henkilöhahmoista, ja siten myös ruumiista, joita kuolema uhkaa, ja liitetään se arkkityypimäisten hahmojen kautta abstrakteihin kuviin ja kuolemaan liittyvään symboliikkaan. *Houkutus*en johdannossa kuolema on metsästäjä, *Uusikuun* taas ajan vääjäämätön kulku. Sen sijaan, että vampyyri James uhkasi Bellan henkeä, *Houkutus*en johdannossa esiintyvätkin vain ”minä” ja ”metsästäjä”: ”The hunter smiled in a friendly way as he sauntered forward to kill me” (*T*, 1). Kyseessä lienee tarve olla paljastamatta liikaa teoksen juonesta ennen kuin se kunnolla alkaakaan, mutta samalla ratkaisu myös osin irrottaa johdantoa kontekstistaan. Nimettömästä ja persoonattomasta metsästäjästä tulee kuoleman ruumiillistuma, yleistys, arkkityyppi, jonka kautta kuolemaa käsitellään myös teoksen tapahtumia yleisemmällä tasolla. Metsästäjä-kuolema saalistaa, lähestyy, seuraa, ja minä-saaliin on oltava aina varuillaan, aina pakenemassa, eikä pakoon pääse.

Uusikuun johdannossa keskeinen elementti on puolestaan kello, jonka kautta kuolema liitetään itse aikaan ja sen vastaansanomattomaan etenemiseen. ”The clock tolled again, and the sun beat down from the exact center point of the sky” (*NM*, 2). Erityisesti *Uusikuussa*, mutta myös koko saagassa, ikääntyminen on keskeinen teema. Johdantokin viittaa paitsi siihen, että Bella juoksee pelastamaan Edwardia, myös siihen, miten aika armottomasti kuljettaa häntä lähemmäs kuolemaa niin kauan, kuin hän on ihminen. Kellon lyöntien tahdittamassa juokse-

misessa on myös nähtävissä viittaus kauhukuvastossa yleisiin keskiyön dramaattisiin kellon-lyönteihin, jotka *Uusikuussa* toistetaan päivänvalossa. Ajankohta on Edwardin valitsema, ja sen voi nähdä symbolisena siirtymänä pimeästä valoon: hän valitsee kuolla auringon, ei täysikuu mollottaessa taivaalla. Lopulta Bella luonnollisesti onnistuu pelastamaan Edwardin, ja melodraama hieman lässähtää.

Uusikuun jälkeen painopiste siirtyy johdannoissa kuolemasta ja sen olemuksesta tilanteen muihin toimijoihin. *Epäilyksen* ja *Aamunkoin* johdannot muodostavat parin, joista ensimmäisessä ”minää” suojelee *my protector*, mutta jälkimmäisessä ”minä” onkin se, jonka suojeluksessa on toinen, *precious one*. Ensimmäisessä kertoja itse on kuoleman edessä voimaton ja suojeelijahahmosta riippuvainen, mutta jälkimmäisessä hänestä on itsestään tullut suojeelijahahmo. *My protector* -ilmauksessa on kaikuja satujen prinsseistä, joihin avuttomien prinsessojen täytyy turvata, ja asetelma viittaa myös Bellan *Houkutuksessa* esittämään toiveeseen ”’I can't always be Lois Lane,’ I insisted. ’I want to be Superman, too’ ” (T, 413). Lopulta Bellastakin tulee supermies, ja suojeelijan ja suojelun kohteen roolien välillä on *Aamunkoin* alkupuoli, jonka johdannon arkkityyppihahmo on jo mainittu *beloved*. Bella kuolee mainitun rakastetun puolesta äärimmäisen äidinrakkauden tekona, ja muuttuu sen seurauksena niin vahvaksi, että pystyy suojelemaan muita kuolemalta, jolta itse aiemmin pakoili toisen selän takana. *Twilight*-saagan johdantojen muodostamassa jatkumossa kuolema voitetaan äärimmäisellä uhrauksella.

Toinen tapa, jolla *Twilight*-saagan johdannot kuoleman todellisuutta etäännyttävät, onkin sen liittäminen kertomuksiin jonkin itseään suuremman puolesta uhrautumisesta tai rakkauden vuoksi kuolemista. Esimerkiksi *Uusikuun* johdannossa Bella ajattelee: ”As the clock began to toll out the hour, vibrating under the soles of my sluggish feet, I knew I was too late – and I was glad something bloodthirsty waited in the wings. For in failing at this, I forfeited any desire to live” (NM, 2). Kuolemaa symboloiva kello lyö, rakastetun pelastaminen on siis liian myöhäistä, ja ilman tätä ei ole myöskään elämänhalua. Kuolema kytkeytyy ennen kaikkea romanttisen rakkauden ideaaliin, jossa elämä ilman rakastettua olisi mahdotonta. Tätä ajatusta käsitellään *Uusikuussa* paljon, ja sille tärkeä interteksti on *Romeo ja Julia*, johon Bella ja Edward teoksessa suhdettaan usein vertaavat. *Epäilyksessä* puolestaan on samantapaisessa roolissa *Humiseva harju*. Viittaukset tällaisiin ikonisiin, elämää suurempiin rakkaustarinoihin, joihin

kuolemakin olennaisena osana kuuluu, rakentavat *Twilight*-saagaan kuvaa kuolemasta romanttisena, traagisena ja kauniina tapatumana groteskin, inhottavan ja ruumiillisen sijaan.

Melodramaattisen suurten tunteiden lisäksi kuolemaan liittyy *Twilight*-saagassa myös ajatus erityisyydestä ja kohtalosta. *Houkutuksen* johdannossa Bella toteaa, että "I'd never given much thought to how I would die – though I'd had reason enough in the last few months – but even if I had, I would not have imagined it like this" (T, 1). Tämä heijastelee sitä, että ihmiset harvoin ajattelevat tai todella tiedostavat itse kuolevansa, vaikka periaatteessa tietävätkin kuolevaisuuden kuuluvan ihmisyyteen, mutta myös koko saagassa keskeistä erityisyyden kaipuuta. Kuolemassaankin Bella on erityinen: hän itsekään ei olisi ikinä arvannut, miten tulee kuolemaan, eikä se missään nimessä ole tavanomainen tapa kuolla. Erityisyyden ja ainutlaatuisuuden ihannointi jatkuu, kun Bella ajattelee: "When life offers you a dream so far beyond any of your expectations, it's not reasonable to grieve when it comes to an end" (T, 1). Ainutlaatuinen rakkaussuhde vampyyriin on siis kuoleman arvoinen, ja katkelmassa näkyy kaijuja myös täysillä elämisen ja nuorena kuoleamisen ihannoinnista sekä kuolemattomuuden kaipuusta. Jos on elänyt erityisen ja mieliinpainuvan elämän – villeimmätkin odotukset ylittävän unelman – ei kuolemakaan tunnu niin kammottavalta. Katkelmassa tunnelmoidaan ajatuksella lyhyestä, mutta kiehtovasta elämästä, jollaisen hyvin harvat elävät, ja merkityksellisestä kuolemasta sen päätteeksi.

Johdantojen kautta *Twilight*-saaga siis ottaa kuolemaan näkökulman, jossa se on abstrakti idea tai arvoisensa päätös ainutlaatuiselle rakkaustarinalle – kuolemasta valitaan ajatella vain sitä puolta, johon ei liity pirstaloituvia kehoja, verta tai elottomia, velttoja ruumiita. Myös kuoleman ruumiillinen puoli kuitenkin tunkeutuu tarinaan, eikä sitä ole aina yhtä helppo unohtaa. Tällöin kuvaan astuu kertojan katse, joka suuntautuu kuolemasta pois päin kaikkialla, missä sitä kohtaa. Avaan tätä erityisesti kolmen esimerkin kautta, jotka jokainen valottavat erityisesti yhtä kuoleman välttämisen puolta: 1) *Uusikuussa* Volturien ruuakseen tuomat turistit, joiden kuolemassa kammottaa ennen kaikkea se, että se täytyi *nähdä*, 2) *Epäilyksessä* lehdistä uutisoidut murhat Seattlessa, joiden kautta käsitellään median ja kuoleman suhdetta, ja 3) Victoria, jonka Edward *Epäilyksen* lopussa tappaa, ja jonka kuolema on Bellan ihmisruumiin lisäksi ainoa visuaalisesti kuvattu koko saagassa.

Uusikuun loppupuolella käy siis ilmi, että Volturit hankkivat verta juotavakseen pahaa-aavistamattomien turistiryhmien muodossa. Bella ja Edward poistuvat samaan aikaan kun päivällinen saapuu, ja Edward yrittää estää Bellaa näkemästä: "Edward pulled my face against his chest, but it was too late. I already understood" (NM, 425) ja "Edward set a pace that had me running to keep up. But we still couldn't get through the ornate door at the end of the hallway before the screaming started" (NM, 426). Käytävää pitkin tuntemattoman kiireen ajamana juokseminen herättää mielikuvan painajaisesta, ja takaa kuuluvat kirkaisut vahvistavat vaikutelmaa. Volterra on painajainen, jota Edward yrittää estää Bellaa näkemästä, mutta yritys epäonnistuu.

Näkeminen, ymmärtäminen ja ajatteleminen kytkeytyvät toisiinsa. Edward yrittää kätkeä Bellan kasvot, mutta on liian myöhäistä, sillä Bella ymmärtää jo – ikään kuin Bella olisi välttynyt kammottavalta tiedolta, mikäli ei olisi *nähty*. Bellan reaktio tapahtuneeseen on myös paljon hysteerisempi kuin johdannoissa kuoleamalla tunnelmoiva kertojaääni antaa ymmärtää, ja tapauksesta seuraa mielenkiintoinen ajatusketju ja sananvaihto, joissa näkeminen ja katsominen on olennaisessa asemassa:

I knew it was stupid to react like this. Who knew how much time I had to look at his face? He was saved, and I was saved, and he could leave me as soon as we were free. To have my eyes so filled with tears that I could not see his features clearly was wasteful – insanity.

But, behind my eyes where the tears could not wash the image away, I could still see the panicked face of the tiny woman with the rosary.

"All those people," I sobbed.

"I know," he whispered.

"It's so horrible."

"Yes, it is. I wish you hadn't had to see that." (NM, 428.)

Edwardin lausuma kommentti siitä, että kunpa Bellan ei olisi tarvinnut nähdä tätä, kertoo kuoleman kätkemisestä ja marginalisoinnista: Bellan ei olisi pitänyt joutua näkemään ja kohtaamaan sitä, mitä tapahtuu, vaan hänen olisi ollut parempi pysyä tietämättömänä. Ei siis toivota, ettei kuolemaa ja kauheuksia tapahtuisi, vaan vain, ettei niitä tarvitsisi nähdä. Kohtauksessa alleviivataan Volturien pahuutta ja esitellään vampyyrien hirviömäistä puolta, mutta kuolemasta kerrotaan kuitenkin vain sulkeutuvien ovien takaa kuuluvina kirkaisuina – kerrontatapakin siis toistaa Edwardin toivetta siitä, ettei tätä tarvitsisi nähdä.

Vajdovich (2011, 258) tulkitsee tätä kohtausta siten, että koska Bella keskittyy kohtaamistaan hirveyksistä huolimatta Edwardiin, kauhistuttavat tapahtumat marginalisoituvat, ja empatia vampyyrien uhreja kohtaan jää sekin vähemmistöön. *Twilight*-saaga on kuitenkin tosiasiasa tätä tarkkanäköisempi kuolemaan liittyvien reaktioiden kuvaaja: Bella todella haluaisi katsoa vain Edwardia, muttei kykene, sillä hänen silmänsä ovat täynnä kyyneliä. Tässä reaktiossa on nähtävissä kaksijakoinen suhde kuoleman kauhistuttavuuteen: Bella kuvaa sitä, että käyttää aikaansa surren vampyyrien ateriaksi joutuneita ihmisiä järjettömänä tuhlauksena sen rinnalla, että voisi ihastella täydellisen komeaa vampyyrirakastettuaan. Hän haluaisi nähdä vampyyreistä vain yhden puolen, Edwardin ylimaallisen kauneuden, ja pitää sitä myös parempana ratkaisuna – jälleen kerran ristiriidoista ja epäkohdista ollaan taipuvaisia katsomaan ohi, ja keskittymään vain siihen, mikä on kaunista. Lyhyen hetken ristiriita on näkyvä ja huomion kohteena, mutta pian kerronta keskittyy taas Edwardiin ja palaa tasapainoon.

Kuolemasta poispäin katsominen, ja sen myötä pelkinä ääninä kuvaaminen, toistuu *Twilight*-saagassa useita kertoja. *Epäilyksessä* Victorian apuri Riley päättyy puiden suojaan, missä "the metallic screeching was matched by Riley's screams. Screams that abruptly cut off, while the sound of rock being ripped to shreds continued." (E, 490.) Kirkaisujen loppuminen merkitsee kuoleman hetken, mutta kiven repimisen äänet kuitenkin jatkuvat, ja kantavat pitkälle. Toisaalta ne ovat tässä yhteydessä hieman outoja – metallinen kirskunta ja kiven hajoaminen tuovat ennemminkin mieleen teollisuuden kuin kuoleman – mutta toisaalta myös kuuluvat voimakkaampina ja kauemmas kuin ihmisruumiin hajoamisen äänet kuuluisivat. Kuolemaa ei pääse pakoon vain sulkemalla silmänsä tai katsomalla pois, sillä muut aistit toimivat edelleen, mikä tehdään selväksi vielä myöhemmin, kun Volturit surmaavat viimeisen vastasyntyneen vampyyrin. Vaikka Bella kätkee kasvonsa, hän kuulee, miten "There was a deep, rumbling growl, and then a high-pitched keen that was horribly familiar. That sound cut off quickly, and then the only sound was a sickening crunching and snapping." (E, 512.) Tämä kirskunasta, rusahduksista ja napsahduksista koostuva äänimaisema toistuu myöhemmin Bellan synnytyksen yhteydessä, ja voidaankin todeta, että *Twilight*-saagassa kuolema on kaikkea muuta kuin hiljainen ja rauhallinen. Vampyyrin kuolema on aina äänekäs ja väkivaltainen, sillä mitenkään muuten ei vampyyri voi kuolla, ja tällöin katseen kääntämisestä pois ei lopulta ole apua, sillä kuolema on pakko havaita.

Aamunkoissa puolestaan osoitetaan, ettei sillä, katsooko Bella, ole loputa merkitystä, sillä kuolema kätkeytyy katseelta joka tapauksessa, tällä kertaa Volturien harmaiden viittojen taa:

— — Irina was completely obscured by their gray cloaks. In the same instant, a horrible metallic screeching ripped through the clearing. Caius slithered into the center of the gray melee, and the shocking squealing sound exploded into a startling upward shower of sparks and tongues of flame. — —

Caius stood alone beside the blazing remains of Irina, the metal object in his hand still throwing a jet of flame into the pyre. (*BD*, 657.)

Jälleen kerran kuolintapahtuma on katseilta piilotettu ja vain äänten kautta kuvattu, vaikkei Bella itse käännekään siitä katsettaan. *Twilight*-saagan tarve kätkeä kuolema ei siis kytkeydy kertojaan, vaan se piilotetaan hänen rohkeudestaan riippumatta. Kuolemaan ja sen tapaan vihjataan kyllä hyvin selkeästikin, mutta itse tapahtuma jätetään näyttämättä.

Se, että katse ikään käännetään sivuun kuolemasta, on itse asiassa hyvin klassinen elokuvan keino, ja *Twilight*-saagan tavassa kertoa siinä tapahtuvista kuolemista voi nähdä viittauksia tähän perinteeseen. 1930- ja -40-lukujen vampyyrielokuvissa kuolema oli etäännytettyä ja marginalisoitua, ja katsojia suojeltiin sen suorilta kuvilta: kuolemasta näytettiin seuraukset, mutta itse asia tapahtui joko kohtausten välissä tai vähintään niin, ettei kamera osoittanut suoraan kuolemaan. Asiaan vaikuttivat pitkälti myös Hollywoodin tiukat tuotantosäännöt siitä, millaisia asioita sai näyttää ja kuvata: esimerkiksi avioliiton kaltaisia instituutioita täytyi elokuvissa kunnioittaa, eikä väkivaltaa saanut esittää yksityiskohtaisesti. (Hakola 2015, 78–79.) *Twilight*-saagan Bellan katseen suunta muistuttaa tällaista vanhojen elokuvien kuolemasta pois kääntyvää kameraa, jolle kuolema on liian kauheaa katsottavaksi. *Aamunkoin* loppu onkin siksi niin mielenkiintoinen: siinä Bellan katse kääntyy kohti kuolemaa kuin kaikuna nykyelokuvien speaktaakkelimaisesta kuoleman kuvauksesta. Myös vampyyrin tuhkaksi muuttuneiden jäännösten vierellä seisova Caius herättää mielikuvia toimintaelokuvista: hampaista, repimisestä ja vaarnoista on siirrytty hieman lähemmäs nykyaikaa.

Nykyaikaa ja kaikkialle uutisiin ja fiktion levittäytyvää kuolemaa kommentoi myös *Epäily*, jossa toistuva elementti ovat sanomalehdet ja niiden uutiset Seattlessa tapahtuvista murhista, joiden tekijää ei tunnuta saavan kiinni. Sanomalehti näyttäytyy kuoleman konkretisaationa, joka pakottaa lukijansa yhä uudelleen muistamaan kuoleman olemassaolon ja seuraukset:

I tried not to see the names on the page, but they jumped out from the rest of the print like they were in bold. The five people whose lives were over, whose families were mourning now. It was different from considering murder in the abstract, reading those names. Maureen Gardiner, Geoffrey Campbell, Grace Razi, Michelle O'Connell, Ronald Albrook. People who'd had parents and children and memories and futures... (E, 22–23.)

Bella yrittää olla näkemättä, mutta näkee silti – kuolema ei suostu olemaan näkymätön. Nimien listaamisessa on jotain rituaalinomaista ja toisteista, ja syntyy vaikutelma, että Bella lukee ne useaan kertaan. Näkeminen ja lukeminen ovat tätä kautta yhteydessä kuoleman käsittelemiseen ja pohtimiseen, ja katkelmassa myös todetaan suoraan, että on eri asia ajatella murhaa abstraktina asiana kuin ihmisiä, jotka on murhattu – ajatus, joka on *Twilight*-saagassa jatkuvana pohjavireenä, mutta konkretisoidaan tässä sanomalehdessä näkyviksi nimiksi.

Batia Boe Stolar (2013, 160) kiinnittää analyysissään *Twilight*-saagasta huomiota siihen, miten Victorian ja Rileyn *Epäilyksessä* luoman vampyyriarmeijan tuhoaminen ei kauhistuta tai herätä moraalisia kysymyksiä, mutta heistä viimeiseksi jääneen, Volturien surmaaman Breen kuolema kuvataan moraalisesti kyseenalaisena tapahtumana. Stolar liittää tämän eron massoihin ja yksilöihin: muut Victorian ja Rileyn luomat vampyyrit esitetään kasvottomana massana ja kertakäyttöisinä välineinä, joka on luotu tiettyä tarkoitusta varten, mutta Bree erottautuu massasta juuri sen verran, ettei hänen kuolemansa ole täysin sivuutettavissa. *Twilight*-saagan ”hyvät” vampyyrit eivät tietenkään itse luo vampyyriarmeijoita, mutta muiden luomista eroon hankkiutuminen ei ole millään tavalla ongelmallista.

Tällaisissa tilanteissa *Twilight*-saaga leikittelee paljon suhteellaan kauhu- ja vampyyrifiktioon. Vajdovich (2011, 254–255) kiinnittää huomiota muun muassa siihen, miten *Houkutuksen* juoni, jossa vampyyri tunkeutuu ihmisten maailmaan ja tuhotaan, muistuttaa vanhempaa, *Draculan* ja *Carmillan* kaltaista vampyyriperinnettä, mutta *Epäilyksen* ihmismaailmaan hyökkäävät vampyyrijoukot viittaavat uudempaan vampyyrifiktioon, erityisesti 1990- ja 2000-lukujen elokuvaan. Uhan painopiste siis siirtyy yksityisestä ja intiimistä kohti massoja, ja tässä suhteessa *Twilight*-saaga heijastaa vampyyrifiktioyhteiskunnan yleistä kehityskulkua.

Kauhuelokuvaan viittaamisen kautta myös suhde kuolemaan muuttuu: kauhussa kuolema on osa tarinankerrontaa, ja nykyfiktiossa usein yhtä aikaa arkista ja speaktaakkelimaista. Lisäksi

väkivaltaisen kuolemat merkitään heti *Epäilyksen* alussa, niiden ilmestyttyä sanomalehti uutisten muodossa Bellan elämään, kauhuun kuuluviksi. Edward valistaa Bellaa: "You'd be surprised, Bella, how often my kind are the source behind the horrors in your human news. It's easy to recognize, when you know what to look for. The information here indicates a newborn vampire is loose in Seattle. Bloodthirsty, wild, out of control." (E, 22.) Näin hirviömäisyys eristetään vampyyreihin: tässä fantasiassa kauheuksia tekevät vampyyrit, eivät ihmiset, ja vampyyreillakin on mahdollisuus valita. "Horrors in your human news" eivät lopulta kuulu ihmisten maailmaan, vaan yliluonnolliseen, mikä tekee *Twilight*-saagan maailmasta jälleen hieman kuintellumman.

Kuolema siis kauhistuttaa *Twilight*-saagassa silloin, kun se liittyy tiettyyn yksilöön ja siirtyy sitä kautta pois abstraktien ideoiden maailmasta. Ison, kasvottoman massan kuolemat eivät järkytä, mikä liittyy kuoleman jokapaikkaisuuteen kulttuurissamme: kun kuolemasta uutisoidaan ja kerrotaan jatkuvasti, se menettää ainutlaatuisuutensa ja järkyttävyytensä. Lisäksi kuoleman voi myös sulkea mielestään sulkemalla lehden tai television, mitä Bellakin *Epäilyksessä* demonstroi: Hetken lehteä tuijotettuaan hän tiputtaa sen pöydältä, jottei hänen tarvitsisi enää nähdä – jälleen käytetään nimenomaan *see*-verbiä – kuolleiden nimiä. Hän ei siis voi kääntää katsettaan niistä pois ja lakata ajattelemasta kuolemaa niin kauan kuin lehti on pöydällä ja nimet näkyvissä, mutta sanonta "poissa silmistä, poissa mielestä" tuntuu toimivan tässä tapauksessa hyvin.

Epäilyksen loppupuolella kuvattu Victorian kuolema ei kuitenkaan voi olla poissa silmistä, saati mielestä, sillä Victoriaan liittyy *Twilight*-saagan selkein versio klassisesta "seek and destroy"-juonikuviosta, jossa hirviö ilmestyy uhkaamaan järjestystä, sitä vastaan taistellaan, yleensä lopulta voitetaan ja palautetaan järjestys (Vajdovich 2011, 248, 253). Kuolemaa on tämän juonirakenteen sisällä pakko katsoa, sillä muuten ei voida olla varmoja, että uhka on todella poistunut. Sen sijaan se etäännytetään *Twilight*-saagassa muilla tavoin:

Edward's mouth brushed once across her neck, like a caress. The squealing clamor coming from Seth's efforts covered every other noise, so there was no discernible sound to make the image one of violence. He could have been kissing her.

And then the fiery tangle of hair was no longer connected to the rest of her body. The shivering orange waves fell to the ground, and bounced once before rolling toward the trees. (E, 490.)

Missään vaiheessa ei puhuta suoraan tappamisesta tai kuolemasta, vaan Victorian pää vain irtoaa hartioilta. Edes pään irtoamista ei sanallisteta suoraan, vaan mainitaan vain hiukset, jotka eivät enää ole ruumiissa kiinni. Asiasta puhutaan ikään kuin sen vierestä ja sama jatkuu myös, kun pää lakkaa vierimästä: "I forced my eyes – frozen wide open with shock – to move, so that I could not examine too closely the oval object wrapped in tendrils of shivering, fiery hair." (E, 491.) Victorian pää ei ole pää, vaan "oval object", ja Bella katsoo pois päin ennen kuin ehtii todella katsoa sitä ja nähdä sen päänä. Jälleen kuolema vetää katseen puoleensa, mutta samalla sitä yritetään olla katsomatta liian tarkkaan. Kuolemaa ei haluta katsoa tai ajatella, mutta sitä ei myöskään pystytä sulkemaan kokonaan pois.

Mielenkiintoista on myös se, miten nimenomaan ääni olisi tuonut kuvaan siitä puuttuvan väkivaltaisuuden. Victorian kuoleman äänet peittyvät hänen kumppaninsa Rileyn kuolemasta kuuluvien äänten alle, ja täten se, että kuolema on kaikkialla, tekee yksittäisestä kuolemasta vähemmän hirvittävän. Toisaalta voidaan myös tulkita, että koska Bella ei ole milloinkaan nähnyt kuolemaa, hän ei tunnista sitä – että kuolema on niin vieras ajatus, että se, että pää purraa irti hartioilta, näyttää suudelmalta, koska suudelma on tuttu kuva. Jos ei milloinkaan ole nähnyt kauheita asioita tapahtuvan, ei niitä voi myöskään tunnistaa, ja on siksi vaarassa sekoittaa esimerkiksi kuoleman ja rakkauden toisiinsa.

Seksin/rakkauden ja kuoleman yhteys on toki aina ollut vampyyrimyytissä läsnä, ja kuvassa, jossa Edward tappaa Victorian, nämä eri puolet tuodaan yhteen myös *Twilight*-saagassa. Vaikkei kertova Bella näiden puolten päällekkäisyyttä sanallistakaan, ne kietoutuvat yhteen. Vampyyrifiktiossa vampyyrin purema on usein ollut seksuaalisuuden vertauskuva, mutta *Twilight*-saagassa tämä ajatus kääntyy ympäri. Sen sijaan, että seksi verhottaisiin kuolemaan, verhotaan kuolema seksiin. Vaikka kertova Bella tietää, että Edward tappaa Victorian, kuvaus puhuu hyväilyistä ja suudelmista. Jopa silloin, kun Edward tappaa toisen vampyyrin Bellan silmien edessä, Bella näkee hänessä tappajan sijaan rakastajan.

Kuolema siis kätkeytyy ja kätketään *Twilight*-saagassa monin keinoin. Johdannoissa se määritellään abstraktiksi, dramaattiseksi ja kauniiksi ajatukseksi, jossa ruumiillisuus unohtuu. Silloin, kun kuolemaa kuitenkin täytyy kuvata, kertova Bella joko katsoo siitä pois tai sen ohi, ja vaikkei

katsoisikaan, kuolema peittyy siitä huolimatta. Seuraavassa luvussa keskityn kuoleman estetisointiin, joka sekin on tapa välttää kuoleman todellisuutta.

4.2. Kaunis kuolema

Kuoleman estetisoinnilla on länsimaisessa taiteessa pitkät perinteet. Kaunis, kuollut nainen on ollut niin suosittu aihe, että siitä tuli melkein pä klisee (Bronfen 1996, 3), ja aiheen kiehtovuudesta ja suosiosta kertoo myös Edgar Allan Poen (1964, 170) tunnettu väite, että ”the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic of the world”. Poen lausahdus on saanut osakseen paljon kritiikkiä naisen passivoinnista ja marginalisoinnista (Bronfen 1996, 59–60), mutta siitä huolimatta sillä tuntuu olevan kuvausvoimaa ainakin siinä mielessä, että kauniita kuolleita naisia todella esiintyy taiteessa paljon.

Elizabeth Bronfen on teoksessaan *Over Her Dead Body* (1996) analysoinut tätä länsimaisessa taiteessa yleistä tapaa käsitellä ja kuvata kuolemaa nimenomaan kauniiden ja haluttavienkin kuolleiden naisruumiiden kautta, ja hänen ajatuksistaan ammennan paljon myös omiin tulkitointihini kuolleiden ruumiiden estetisoinnista ja erotisoinnista *Twilight*-saagassa. Bronfenin (emt., 62–63) ajattelussa kauniin naisen kuoleman kuvauksissa on kyse kauneuden ja kuoleman kompleksisesta suhteesta, jossa kauneus ja rakkaus toimivat molemmat verhoina, joiden takaa kuoleman kauhistuttavammat puolet, kuten ruumiin mädäntyminen ja hajoaminen, kätkeytyvät. Ajatus täydellisestä kauneudesta näennäisesti kiistää hajoamisen, riittämättömyyden ja epätäydellisyyden, mutta vain näennäisesti, sillä kuolema on läsnä myös kauneudessa. Kauniin kuolleen naisen katsomisessa, ihailemisessa ja haluamisessa on kyse siitä, että samaan aikaan sekä tiedostaa että kieltää sen, miten kuoleman todellisuus on olemassa kauneuden alla. Tämä yhtäaikaisen myöntämisen ja kiistämisen dynamiikka on *Twilight*-saagassa keskeinen, kuten nähtiin jo siinä, miten Edwardin tappajan ja rakastajan roolit kietoutuivat *Epäilyksessä* yhteen. Edwardin kerrotaan tappavan, mutta sanat, joita siitä käytetään ja näkymät, joita kuvataan, ovat rakkauden ja seksin. Tämä toistuu myös vampyyrien ruumiin kuvauksessa, jossa siinäkin korostuvat esteettiset ja eroottiset puolet yli kuolemankaltaisten, mutta niiden erottelu ei lopulta onnistu, vaan kauneus on vain toinen sana kuolemalle.

Twilight-saagalle on tyypillistä, että vampyyrien kuvauksessa ei erityisesti korosteta sitä, että niillä on monia kuollutta ruumista muistuttavia piirteitä, vaan vampyyreille haetaan muita vertailukohtia. Ne ovat kiviä, veistoksia, enkeleitä ja vaikka mitä muuta, kunhan eivät kuolleita ruumiita. Kuolema kätketään ylimaallisen kauniiseen vampyyrinruumiiseen: sen voi aavistaa olevan siellä, mutta sitä ei sanota ääneen. Kun Bella ensimmäistä kertaa näkee Cullenit uuden koulunsa ruokalassa, eniten huomiota kiinnittää heidän kasvojensa kauneus: "They were faces you never expected to see except perhaps on the airbrushed pages of a fashion magazine. Or painted by an old master as the face of an angel." (T, 17.) Muotilehtien mallit ja klassisen taidteen enkelit rinnastetaan tässä toisiinsa, kumpikin oman aikansa täydellistä kauneutta edustavina kuvina, ja liitetään tämä saavuttamaton täydellisyys vampyyreihin. Karin Nykvistin (2011, 38–39) mukaan muotilehtien ja *Sports Illustratedin* esittämät kehot ovat ennen kaikkea "bodies as ideas, presenting the idea of beauty, of eroticism" – jotain sellaista, mikä on *Twilight*-saagassakin saavuttamatonta ja epätodellista kaikkialla muualla paitsi vampyyrien maailmassa. Vampyyrin hahmossa kuolema, taide ja tavoittamattomissa oleva kauneus yhdistyvät.

Sara Kärrholm (2011, 51–52) kiinnittää huomiota siihen, miten Bella saattaa ihastella Edwardin ruumista jopa hengenvaarallisissa tilanteissa. Edwardin ruumis on kuin maalaus tai veistos, eikä Bella voi katsoa sitä kokematta jonkinlaista esteettistä mielihyvää, olipa tilanne mikä hyvänsä. Tämä havainto pitää paikkansa, ja korostaa osaltaan sitä, miten *Twilight*-saaga pyrkii esittämään kuoleman taideteoksena. Samaan tapaan kuin Bella kuoleman hetkellä tunnelmoidaan ja siihen haetaan dramaattista hehkua, myös elävät kuolleet vampyyrinruumiit ovat ennen kaikkea esteettisiä – tai ainakin estetiikka on se, mitä niistä esille tuodaan. Kuoleman näkeminen taideteoksena on osa *Twilight*-saagan yritystä kiistää kuoleman ruumiillinen todellisuus: taideteoksen voi ajatella olevan ikuinen, muuttumaton ja aina samalla tavalla kaunis, ja taideteoksen voi myös omistaa.

Bronfen (1996, 100–102) analysoi muun muassa Lumikki-satua, jossa prinssi rakastuu nimenomaan kuolleelta näyttävään ja taideteoksen tapaan esille asetettuun Lumikkiin. Hänen mukaansa rakkaus ja erotiikka on siinä sidottu erityisesti katseeseen, joka omistaa ja idealisoi kohteensa niin, ettei se ole enää nainen, vaan jokin ajan ja ruumiillisuuden ulkopuolelle asetettu objekti. Lumikki ei mätäne tai hajoa, eikä liioin toimi: hän on kaunis ja aina katsottavissa,

ja sellaisena prinssi häneen myös rakastuu. *Twilight*-saagassa nähdään samankaltainen asetelma, kun Bella makaa paikoillaan muuttuessaan vampyyriksi. Hän on muutoksen edetessä hetki hetkeltä kauniimpi, ja jatkuvasti katseen kohteena, sillä Edward ei poistu hänen viereltään. Bella ei kuitenkaan ole Lumikki, sillä jäähmettymisen sijaan hänessä on käynnissä jatkuva muutos, ja ennen kaikkea siksi, että paikallaan makaamiseen käytetty aika esitetään sisältäpäin. Bronfenin tulkinnassa Lumikki-figuurista olennaista on näytillä ja katseen kohteena oleminen, mutta paikallaan makaavasta Bellasta esitetään tärkeimpänä ja olennaisena hänen ajatuksensa, ja kivun kuvauksen kautta kokemuksen ruumiillisuus. Bella on kuolemankaltaisessa tilassa maatessaan edelleen muutakin kuin objekti tai omistettavissa oleva taideteos.

Kärrholm huomauttaakin, että *Twilight*-saagassa kuolleeseen ruumiiseen kohdistunut estetiointi ei olekaan sidottu naiseuteen, kuten perinteisessä kauniin kuoleman esittämisessä. Siinä kaunis ja himoittu objekti onkin Edward, ja Bella se, joka katsoo ja ihailee tuon ruumiin kauneutta. Roolit on siis käännetty siten, että Edward on perinteisesti feminiinisessä ja Bella maskuliinisessa positiossa. (Kärrholm 2011, 52.) Vampyyrit kyllä esitetään muutenkin ylimaallisen kauniina, mutta Edwardiin ja hänen ruumiiseensa kohdistuu erityistä huomiota, joka muistuttaa länsimaisen taiteen pakkomielteistä suhdetta kauniisiin kuolleisiin naisiin.

Bellan kertojanaäni ei milloinkaan kyllästy kuvailemaan Edwardin ruumiin täydellisyyttä, mistä erityisenä esimerkkinä kohtaus, jossa Bella näkee Edwardin ensimmäistä kertaa auringonvalossa ja tiivistää ihastuksensa sanoihin "A perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble, glittering like crystal" (*T*, 228). Myöhemmin, kun Bellan ja Edwardin suhde kehittyy, kivivertauskuvat lisääntyvät – esimerkiksi *Aamunkoin* alkupuolella, ennen Bellan ja Edwardin häitä, Bella kuvailee Edwardia "I never got over the shock of how perfect his body was – white, cool, and polished as marble. I ran my hand down his stone chest now, tracing across the flat planes of his stomach, just marveling." (*BD*, 23.)

Edwardin kuvaaminen kiven kaltaisena lisääntyy sitä mukaa kun suhteessa liikutaan seksuaalisemmille ja ruumiillisemmille alueille. *Houkutuksen* alun muotilehtien kauniisiin kasvoihin vertaaminen on vielä viatonta kauneuden ihailua, johon sekoittuu ehkä hiven kateutta ja ajatus etäisyydestä, sillä lehtien sivuja vain katsellaan ja ihaillaan, ei kosketeta. Suhteen muuttuessa fyysiseksi – vaikka varsinainen seksi saakin odottaa hääyöhön – asettuu kivi eri muodoissaan

melkeinpä ainoaksi asiaksi, johon Bella Edwardin ruumiin samaistaa. Näitä kuvattuja piirteitä hän ihailee ja niistä hän kiihottuu.

Bellaa tuntuvat kaiken kaikkiaan viehättävän juuri Edwardin ruumiin kivimäiset piirteet, ja Bel-
lan ja Edwardin häyönä tämä viehätys korostuu, kun Bella seuraa Edwardia kuutamouinnille
ja ihastelee tämän ruumista takaapäin:

He stood, his back to me, waist deep in the midnight water, staring up at the oval moon. The pallid light of the moon turned his skin a *perfect white*, like *the sand*, like *the moon* itself, and made his wet hair black as the ocean. He was *motionless*, his hands resting palms down against the water; the low waves broke around him *as if he were a stone*. I stared at the smooth lines of his back, his shoulders, his arms, his neck, *the flawless shape of him...*

The fire was no longer a flash burn across my skin – it was slow and deep now; it smoldered away all my awkwardness, my shy uncertainty. (BD, 77; kursiivit lisätty.)

Tässä Edwardiin liitetään jälleen paljon erilaisia kiveen liittyviä vertauskuvia ja määreitä: hänen ihonsa on valkoista kuin hiekka ja kuu, hän on täysin liikkumaton ja aallot murtuvat hänen vartalonsa kuin kiveen. Tässä, kuten monessa muussakin kohdassa, kivimäisyys yhdistyy muuttumattomaan ja ikuiseen kauneuteen, jota voi vain ihailla, ja josta myös kiihotutaan. Samat piirteet, joita Bella niin usein ihailee – kylmyys, kovuus, kalpeus, liikkumattomuus – ovat kaikesta huolimatta kuitenkin myös kuolleen ruumiin piirteitä, vaikkei tätä tuodakaan kerronnassa esiin kovin voimakkaasti. Nämä piirteet esitetään kuitenkin haluttavina ja erotisoituina. Tähän on kiinnittänyt huomiota myös Kärholm (2011, 47–48), joka toteaa, että vaikka Edward ja muut Twilight-saagan vampyyrit ovatkin sekä eläviä että kuolleita, eikä kyse täten ole suorasta kuolleiden ruumiiden erotisoinnista, viehättävät Bellaa Edwardin ruumiissa silti juuri monet niistä piirteitä, jotka ovat yhteisiä kuolleiden kanssa: kylmyys, kovuus ja kalpeus. Twilight-saagassa elävän ja kuolleen ruumiin rajat siis lopulta hämärtyvät, ja kuollut ruumis on kaunis ja haluttava.

Bronfenin (1996, 63–64) mukaan sekä naisen että kuvan kauneuden ihailussa ja siinä esteettisessä mielihyvässä, jota siitä on saatavissa, on osaltaan kysymys siitä, että ne luovat illuusion jostain ehjästä, hajoamattomasta ja pysyvästä. Sen, että Edwardin täydellinen ruumis niin voi-

makkaasti liitetään kiveen, voi nähdä myös pysyvyyden kaipuuna ja ihannointina, sillä kivi materiaalina kantaa mukanaan pysyvyyteen liittyviä merkityksiä: kun jokin on 'kiveen kirjoitettu' se on ikuista ja päätetty.

Kivi liittyy myös kuoleman käsittelyyn ja esittämiseen, sillä taiteen lisäksi kuolema ikään kuin jähmetetään usein muistomerkeiksi ja hautakiviksi. Suruprosessiin liittyy Bronfenin (1996, 77–78) mukaan tarve muuttaa se, mikä oli elävä ihminen ja on nyt mätänevä ruumis, joksikin pysyväksi ja vakaaksi, elottomaksi representaatioksi. Tämä kietoutuu yhteen Bronfenin (emt., 295–296) kansanperinteestä kumpuavan vampyyritulkinnan kanssa. Sen taustalla on ajatus siitä, miten ihminen on kuoltuaan välitilassa, kunnes ruumiin mädäntyminen loppuu ja sen olemus siten vakiintuu. Kun ruumiin hajoaminen on vielä kesken, on kesken myös eron tekeminen ruumiin ja sen ihmisen, joka tuo ruumis joskus oli, välillä. Bronfen puhuu tästä käsitteen *double* kautta, ja mieltää vampyyrit ”as doubles that were not successfully delivered from the corpse” – koska vampyyrin ruumis ei mätäne, se jää ikuisesti tähän kummaan epävakaaseen välitilaan, ja tähän perustuu vampyyrin kauhistuttavuus.

Myös Hakolan (2015, 33) tulkinnoissa elokuvien elävistä kuolleista hahmottuu yhteys kansanperinteeseen. Hänen mukaansa vampyyri- zombie- ja muumioelokuvien perusrakenteessa on kolme kuolematyyppiä: *Transformative death* muuttaa ihmisen eläväksi kuolleeksi, *social death* kuvaa sitä, miten muut elokuvan hahmot käsittelevät kuolemaa ja elävän kuolleen toiseutta, ja *final death* on elävän kuolleen lopullinen surma, joka palauttaa järjestyksen. Kuolemaa seuraa siis tässäkin jonkinlainen välivaihe, jonka aikana sitä käsitellään, joten voidaan ajatella, että eläviä kuolleita käsittelevät elokuvat toistavat kuolemaan liittyviä rituaaleja. *Twilight*-saagasta, kuten monista muistakin nykyvampyyrifiktioon kuuluvista teoksista, tämä kaava kuitenkin puuttuu. Mitä tämä tarkoittaa kuoleman käsittelylle?

Goodwinin ja Bronfenin (1993, 14) mukaan sekä suremisen rituaalien että kuoleman representaatioiden voidaan nähdä etsivät tapoja, joilla ruumiin voisi vakauttaa, joilla sitä voisi hallita, ja yksi näistä tavoista on sen muuttaminen monumentiksi, kiveksi. Objektin vakaus vakauttaa myös merkityksen: monumenttien kautta kuoleman valta siirretään siltä pois. *Twilight*-saagassa vampyyri on toiseuden uhan sijaan juuri tällainen pysyvä ja vakaa muistomerkki, johon kuoleman todellisuutta voi paeta. Juuri pakenemisesta tai väistämisestä on

kyse, sillä muodonmuutoksen myötä esimerkiksi Bellan hajoava ihmisruumis jää taa: suoritetaan maaginen hyppy tai väistöliike, jossa symbolinen kuolleen ihmisen muistomerkiksi jäähmettäminen onkin todellista, ja ruumiin mätänemistä ei enää tarvitse kammota.

Vampyyrien täydellisen kivruijittuun liittyvät siis muuttumattomuuteen, kuolemattomuuteen ja ikuiseen nuoruuteen. Kuten jo luvussa kaksi totesin, *Twilight*-saaga kuitenkin lopulta myös kyseenalaistaa ihannoimansa muuttumattomuuden, mistä kertoo se, että vampyyrienkin ruumiit voivat rapistua. *Aamunkoin* kolmannessa kirjassa Culleneiden luo saapuu vampyyreja maailman joka kolkasta, muiden muassa romanialaiset Vladimir ja Stefan, jotka olivat vampyyrien epävirallisia hallitsijoita ennen kuin Volturit anastivat heiltä vallan. Romanialaisten saapuessa Bella havaitsee heidän äänessään ja ulkonäössään samankaltaisuutta Voltureiden kanssa: "They had the same powdery look to their skin as the Volturi, though I thought it was not so pronounced. – – Their sharp, narrow eyes were dark burgundy, with no milky film." Myöhemmin samankaltaisuutta selitetään:

"We sat still for a very long time – – contemplating our own divinity. It was a sign of our power that everything came to us. Prey, diplomats, those seeking our favor. We sat on our thrones and thought ourselves gods. We didn't notice for a long time that we were changing – almost petrifying. I suppose the Volturi did us one favor when they burned our castles. Stefan and I, at least, did not continue to petrify. Now the Volturi's eyes are filmed with dusty scum, but ours are bright." (BD, 586.)

Kivettyminen tässä mielessä liittyy siis paikoilleen jämähtämiseen, ja ehkäpä vallan turmelemaan vaikutukseen. Kiehtovaa on myös se, miten romanialaisten puuterimainen iho ja ikivanha ääni vain todetaan, mutta Volturien kuvauksessa ne saavat vierauden ja inhottavuuden sävyjä. Volturien johtaja Aro esitellään ensimmäisen kerran:

I couldn't decide if his face was beautiful or not. I supposed the features were perfect. But he was as different from the vampires beside him as they were from me. His skin was translucently white, like onionskin, and it looked just as delicate – it stood in shocking contrast to then long black hair that framed his face. I felt a strange, horrifying urge to touch his cheek, to see if it was softer than Edward's or Alice's, or if it was powdery, like chalk. His eyes were red, the same as the others around him, but the colour was clouded, milky; I wondered if his vision was affected by the haze. (NM, 411.)

Aro esitetään hauraampana kuin häntä ympäröivät vampyyrit, ja kiinnitetään huomiota siihen, miten sinänsä täydelliset piirteet ovat rapistuneet niin, että vaikutelma kauneudesta hukkuu

ohuen, puuterimaisen ihon ja kalvon peittämien silmien luoman kauhistuttavan vaikutelman alle. Huomiota herättää myös se, miten kaikki Bellaa kummastuttavat piirteet muistuttavat vanhenevasta ihmisruumiista. Kauhistusta herättää tässä siis se, miten vampyyrikaan ei ole välttynyt vanhenemiselta, vaan joutuu kärsimään sen mukanaan tuomista ulkonäöllisistä haitoista.

Juuri nuoren ja kauniin ulkonäön menettämiseen kohdistuu *Twilight*-saagassa eniten pelkoja. Karin Lövgren (2011, 86), liittää nämä pelot nyky-yhteiskuntaan ja sen nuoruuden ja kauneuden ihannointiin: vanhetessaan etenkin nainen menettää tietyssä mielessä arvoaan. Vanhenemisesta tulee kauhistuttavaa ja inhottavaa, ja sen tuntuu enteilevän myös kuolemaa ja sen myötä alkavaa ruumiin lopullista hajoamista. Vanhenemisen fyysiset merkit osoittavat ruumiin heikkenemistä ja kuoleman lähestymistä, ja juuri sitä *Twilight*-saaga pyrkii usein kiertämään ja välttämään.

Volturien kuvauksessa huomionarvoista on, miten rapistuvan ruumiin kautta tuodaan esiin kauhua ja vierautta, mistä esimerkkinä seuraava katkelma Arosta, joka yrittää lukea Bellan ajatuksia.

He glided closer, and I believe he meant his expression to be reassuring. But his papery features were too strange, too alien and frightening, to reassure. —

Aro reached out, as if to shake my hand, and pressed his unsubstantial-looking skin against mine. It was hard, but felt brittle — shale rather than granite — and even colder than I expected.

His filmy eyes smiled down at mine, and it was impossible to look away. They were mesmerizing in an odd, unpleasant way. (NM, 417.)

Tässä lähestyvä Aro esitetään hirviömäisenä tavalla, jota *Twilight*-saagan vampyyrien kuvauksessa harvoin esiintyy. Vampyyrit kyllä esitetään usein muulloinkin pelottavina, mutta pelko kohdistuu ennen kaikkea heidän voimaansa, verenhimoonsa ja kykyyn satuttaa, ja siihen sekoittuu usein myös liikkeiden sulavuuden ja nopeuden tai upean ulkonäön ihailua. Volturien Aro on kuitenkin pelottava inhottavalla ja epämiellyttävällä tavalla. Tähän pelkoon liitetään myös sanat *strange*, *alien* ja *odd*. Aron pelottavuuteen liittyy vieraus, ja tämä vieraus puolestaan liittyy vanhenemiseen. *Twilight*-saagassa vanheneminen – ja kuolema – ovat outoja, vieraita asioita, jotka herättävät alkukantaista kauhua ja epämukavuutta. Kivettymisellä on muodonmuutostarinoiden perinteessä rangaistuksen rooli, ja *Twilight*-saagassa kivettyminen ja

vanheneminen kietoutuvat yhteen. Ikääntyminen, tai ikuisen nuoruuden ja kauneuden menettäminen, ovat sen maailmassa rangaistus.

Volturien kuvauksen kontrasti siihen, miten vampyyreita yleensä verrataan kiveen, on voimakas. Heidän tapauksessaan jokin on ikään kuin mennyt pieleen, sillä heidän ruumiinsa kivi rapistuu. Tämän voi nähdä toisaalta merkinä siitä, että valta turmelee, mutta myös kuvauksena muutoksen olennaisuudesta: kulloinkin vallassa olevat vampyyrit alkavat ikään kuin jähmettyä paikoilleen myös fyysisesti, ja vallan vaihtuminen ja asioiden muuttuminen on elintärkeää. Volturit edustavat jähmettynyttä järjestelmää, jossa ei ole tilaa muutokselle, ja siksi he rapistuvat ja alkavat muuttua myös fyysisesti kammottaviksi, mikä on *Twilight*-saagan vampyyrien kohdalla harvinaista. Volturien ruumiin mureneminen viittaa myös järjestelmän murenemiseen, ja sen kautta välitetään ajatusta siitä, että heidän edustamansa maailmankuva on jäämässä taa ja jotenkin väärin ja vanhaa tai vanhanaikaista.

Twilight-saagassa kuolema siis yritetään jähmettää taideteokseksi tai kiviseksi monumentiksi ja siten kiertää sen hajottava voima, mutta sekään ei lopulta ratkaise mitään: aika ja hiipivä kuolema vaikuttavat myös vampyyrien kivisiin ruumiisiin. Kuoleman valta ulottuu vampyyreihin saakka, eikä ruumiin hajoamista voi paeta lopullisesti vampyyrimuotoonkaan. Tämä ei silti estä Bellaa yrittämästä, ja seuraavassa alaluvussa analysoinkin sitä ikuista elämää, jota Bella *Twilight*-saagassa niin kiihkeästi tavoittelee.

4.3 Ikuinen elämä

Luvussa 4.1 osoitin, miten ajatus kuolemasta traagisten olosuhteiden vallitessa ja jonkin hyvän asian tai rakastetun puolesta on *Twilight*-saagassa kiehtova ja ihannoitukin, mutta kerronta kuitenkin yrittää kätkeä sen ruumiillisen puolen. Äskeisessä alaluvussa puolestaan analysoin eläviä kuolleita vampyyrinruumiita ja sitä, miten niissäkin kuoleman olemassaolo pyritään verhoamaan siinä onnistumatta. Kaiken tämän ja koko saagan läpäisee haave kuolemattomuudesta, johon keskityn tässä viimeisessä alaluvussa.

Siitä lähtien, kun Bella on rakastunut Edwardiin ja saanut tietää tämän olevan vampyyri, hän tietää itsekin tahtovansa muuttua sellaiseksi. Cullenin perheen jäsenet ja Jacob kyseenalaistavat Bellan päätöstä silloin tällöin saagan mittaan, mutta Bella tavoittelee kuolemattomuutta

ja ikuista elämää järkähtämättömällä varmuudella. Mutta mitä *Twilight*-saagassa itse asiassa tavoitellaan, kun tavoitellaan ikuista elämää? Melkoisen ilmeisesti ikuista nuoruutta ja kauneutta, sillä niitä *Twilight*-saagan vampyyrit ulkoisesti edustavat, ja lisäksi olennainen osa vampyyrinelämää on myös ikuinen rakkaus. Näihin onnellisen ikuisen elämän reunaehtoihin paneudun ensimmäiseksi. Sen jälkeen syvennän analyysiani muiden *Twilight*-tutkijoiden ajatusten avulla, ja pyrin selvittämään, mistä ikuisen elämän tavoittelussa on *Twilight*-saagassa lopulta kyse.

Nuoruuden ihannointi läpäisee koko saagan, ja yksi tähän liittyviä pitkäkestoisimpia jännitteitä on kysymys siitä, muutetaanko Bella vampyyriksi vai ei. Asialla on Bellalle verrattain kiire, sillä siinä missä Edward näyttää ikuisesti 17-vuotiaalta, Bellan ihmisruumis vanhenee päivä päivältä. Erityisesti vanhenemisen ja ajan teema etualaistuu *Uusikuussa*, joka alkaa Bellan näkemällä painajaisella. Siinä hän luulee katsovansa kuollutta isoäitiään, mutta katsookin omaa, vanhentunutta peilikuvaansa ikuisesti nuoren ja kauniin Edwardin rinnalla. Karin Lövgren (2011, 85) kiinnittää huomiota unen isoäidin/Bellan ruumiin kuvauksessa käytettyihin adjektiiveihin – *withered, dried, creased, ancient, wasted* – joihin liittyy mielikuvia taakse jääneestä kauneudesta ja kukoistuksesta ja ruumiin pettämisestä. Samankaltaiset ajatukset kaikuvat myös myöhemmässä Volturien kuvauksessa: nuorelta näyttävä ruumis on tavoiteltava ja kaunis, vanhuuden merkit taas inhottavia ja vältettäviä. Lövgren (emt., 86) toteaaakin, että Bellan painajainen ilmaisee pelkoa vanhenemisesta, joka näyttäytyy asteittaisena siirtymisenä kohti kuolemaa samaan aikaan kun rakastettu rinnalla säilyy ikuisesti nuorena ja vailla merkkejä kuoleman läheisyydestä.

Yksikään *Twilight*-saagan vampyyri ei myöskään näytä siltä, että olisi muuttunut vampyyriksi vasta vanhemmalla iällä, ja vanhat henkilöhahmot ovat muutenkin siinä harvinaisia. Analyysissään iän esittämisestä nykyfantasiassa ja -scifissä Stefanie Giebert (2012, 187–189) kiinnittää huomiota samaan asiaan: suurimmassa osassa teoksia iäkkäät hahmot joko loistavat kokonaan poissaolollaan, tai ovat vain pienissä sivurooleissa. Tämä kertoo asenteista vanhuuteen ja ikääntymiseen: fantasiassa ja scifissä melkein mikä vain on mahdollista, joten miksi emme poistaisi vanhuutta ja sitä kautta myös työntäisi kuolemaa kauemmaksi? Giebert tiivistää taustalla vaikuttavan kulttuurisen tendenssin lauseeseen ”everyone wants to *get old*, but

nobody actually wants to *be* old” – vanhenemisen ja kuoleman läheisyyden ruumiillista puolta ei haluta kokea, vaikka pitkä/ikuinen elämä ajatuksena viehättääkin.

Nuoruuden ja kauneuden lisäksi täydellinen ikuinen elämä kaipaa *Twilight*-saagassa myös ikuista rakkautta, ja ikuinen elämä ilman sitä esitetään auttamattoman tylsänä. Tämä tulee esille Voltureihin kuuluvassa Marcuksessa, joka on menettänyt kumppaninsa satoja vuosia sitten. Hänet tavataan saagan aikana kaksi kertaa, *Uusikuussa* ja *Aamunkoissa*, ja molemmissa kohtaamisissa hänet kuvataan ilmeettömämpänä ja elottomampana kuin toverinsa. Marcuksen merkittävimmäksi luonteenpiirteeksi tuntuu nousevan tylsistyneisyys: kummallakin kerralla hänestä käytetään sanaparia ”utterly bored” (*NM*, 414; *BD*, 635), ja kun Volturit *Aamunkoissa* poistuvat, Bella ajattelee, että ”Marcus looked... bored; there really was no other word for it” (*BD*, 685). Huolimatta *Aamunkoin* lopun jännittävistä tapahtumista ei Marcuksen ilmeettömyys muutu mihinkään. Hänen kautta viitataan mahdollisuuteen, että ikuinen elämä aina samojen vampyyrien ympäröimänä saattaa alkaa lopulta kyllästyttää – että tarpeeksi pitkän elämän jälkeen mikään ei enää jaksaa kiinnostaa. Marcuksella on ”dead face” (*NM*, 414), ”uncaring eyes, seeming to look through us” (*BD*, 677) ja ”voice even fainter than his brother’s feathery sighs” (*BD*, 678). Hänessä on siis muita kahta enemmän myös kuoleman ulkoisia merkkejä, ja erityistä huomiota kiinnittävät kuolleet silmät, jotka katsovat kaiken läpi mielenkiinnottomasti.

Sanonta silmistä sielun peilinä konkretisoituu *Twilight*-saagassa myös muutoin, sillä varmin ihmisverta juovan vampyyrin tunnusmerkki ovat punaiset iirikset. Culleneiden silmät puolestaan ovat erilaisia kullan ja ruskean sävyjä riippuen siitä, kuinka paljon aikaa edellisestä ruokailusta on, ja myös Voltureiden rappio näkyy heidän silmissään maitomaisena kalvona. Lisäesimerkkinä voidaan vielä mainita se, miten Charlie ymmärtää Renesmeen olevan Bellan biologinen tytär nimenomaan silmistä, jotka ovat samanlaiset kuin hänen omansa. Silmät siis kertovat *Twilight*-saagassa siitä, kuka tai mikä silmien omistaja on, ja Marcuksen silmät kertovat hänen olevan kuollut. Kaksi muuta Volturia, Aro ja Caius, ovat Marcusta kiinnostuneempia elämästä ja näyttävät ja kuulostavat myös olevan enemmän siinä kiinni, ja tämän tulkitsen liittyvän nimenomaan ikuisen rakkauden tarpeeseen. Ikuinen elämä ilman ikuista elämänkumppania on tylsää, mielenkiinnottomaa ja puolikuollutta, mutta rakastetun kanssa ihanteellista.

Ikuinen rakkaus nostetaan eksplisiittisesti ikuisen elämän edelle myös Bellan ja Edwardin *Twilightissa* käymässä keskustelussa:

”Is that what you dream about? Being a monster?”

”Not exactly,” I said, frowning at his word choice. Monster, indeed. “Mostly I dream about being with you forever”. (T, 433.)

Edwardille ikuinen elämä vampyyrina on elämää hirviönä, mutta Bellalle ikuista rakkautta. Hän ikään kuin tuhahtaa Edwardin sanavalinnalle – hirviöitä, pyh, täydellisiä rakastajiahan ne. Jälleen kuolema, tässä tapauksessa elävä kuolema, yhdistyy myös suureen rakkaustarinaan. Bella unelmoi ikuisesta elämästä ja ikuisesta nuoruudesta Edwardin rinnalla, ja keino tämän tavoitteluun on vampyyriksi muuttuminen.

Tässä lyhyessä sananvaihdossa kristallisoituu myös ero siinä, mitä Bella ja Edward vampyyrina olosta ylipäänsä ajattelevat. Nähtävissä on yhteys myös vampyyrimyytin muutokseen: Edward käyttää toistuvasti itsestään sanaa ”hirviö” ehkä juuri siksi, että hänen sata vuotta sitten eletyssä nuoruudessaan vampyyrit olivat hirviöitä. Bellalla tällaisia ennakko-oletuksia ei ole, ja esimerkiksi Györgyi Vajdovich (2011, 258) liittää *Twilight*-saagan eronteon vampyyriperinteestä pitkälti juuri näkökulman valintaan. Koska tarina esitetään Bellan näkökulmasta, josta vampyyrit ovat upeita ja puoleensavetäviä olentoja, ei tarinoista välity vampyyrikirjallisuudessa muuten tyypillisiä kauhuelementtejä muualla kuin Jacobin kertomassa *Aamunkoin* toisessa kirjassa. Bellan asenteessa on nähtävissä uudenlainen kuolemasuhde, jossa kuolema ei ole pelottavaa ja vierasta, vaan kiehtovaa ja jopa kiihottavaa, jotain mikä halutaan lähelle.

Outi Hakolan (2015, 129, 142–144) analyysi vampyyrielokuvien ja -sarjojen muuttuneesta kuolemasuhteesta valottaa tätä ajatusta. Hän tulkitsee *Twilight*-saagan elokuva-adaptaatioita ja muitakin uudempia, samantyyppisiä vampyyrifilmatisointeja siten, että ne korostavat yksilön tarvetta ja myös oikeutta muodostaa intiimi suhde kuolemaan. Hakolan tulkinnassa elävät kuolleet hahmot ovat kuoleman ruumiillistumia, ja uudemmassa vampyyrifiktiossa ne eivät ole enää automaattisesti toisia ja vieraita sekä eristyksissä yhteiskunnasta, vaan pyrkivät osaksi sitä. Myös Bellan ja Edwardin suhde kuvastaa kuoleman pyrkimystä palata takaisin marginaalista, johon moderni ajattelu on sen asettanut. Edward heijastaa kuoleman halua tulla

taas osaksi yhteiskuntaa, muttei väkivalloin marginaalista ulos työntymällä ja järjestystä hajottamalla kuten edeltävässä vampyyrifiktiossa usein, vaan sosiaalisia normeja noudattaen ja rituaalien kautta. Bellassa taas henkilöityy tarve henkilökohtaiseen kuolemasuhteeseen ja siihen, että yksilöllä olisi oikeus tehdä omaa elämäänsä ja kuolemaansa koskevia valintoja riippumatta siitä, miten lääketieteen ja vallitsevien rituaalien mukaan olisi sopivaa tai oikein. Bellan ja Edwardin suhteessa nämä impulssit kohtaavat harmonisesti: kuolema pääsee pois marginaalista, ja ihminen saa intiimin kuolemasuhteensa.

Tässä suhteessa *Twilight*-saaga muistuttaa enemmän varhaista vampyyrifiktiota ja vampyyrin kansanperinteen juuria, joissa vampyyrit olivat läheisiä, eivät jostain kaukaa ulkopuolelta tuleva uhka. Itä- ja kaakkoiseurooppalaisen kansanperinteet vampyyrit olivat vainajia, jotka piinasivat kotikyläänsä tai läheisiään monin tavoin – esimerkiksi ilmestyivät öisin ihmisten koteihin ja kuristivat tai jopa raiskasivat, levittivät tauteja tai tekivät tihutöitä (Leppälahti 2011, 12–15). Vampyyri aiheutti harmia nimenomaan läheisilleen, ja myös ensimmäiset kirjalliset vampyyrit, kuten John Polidorin Lordi Ruthven⁷ ja James Malcolm Rymerin Varney⁸ toimivat omassa lähiympäristössään vaarallisen läheisinä ystävinä. Heissä kauhistuttavaa oli Nina Auerbachin (1995, 6–7) mukaan juuri se, miten lähelle vampyyri henkisellä tasolla pääsi, ja tähän läheisyyteen myös *Twilight*-saaga palaa. *Twilight*-saagassa kuolema tulee tavallaan niin lähelle, ettei sitä enää erota elämästä, ja tähän perustunee myös osa sen viehätyksestä.

Vampyyrin, ja sen kautta välillisesti myös kuoleman, päästämisessä lähelle on myös henkinen ulottuvuus. Vampyyria hengellisenä, yliluonnollisena kokemuksena tutkinut Beth E McDonald (2004, 36–38) liittää vampyyrin aikaansaamat uskonnolliset/hengelliset tunteet sen aiheuttaman pelon ja samanaikaisen viehtymyksen yhdistelmään. Vampyyri on niin kauhistuttavan ylivoimainen, ettei sen edessä voi kuin tuntea itsensä avuttomaksi, ja tämä kokemus on tavallaan hengellinen: vaara uhkaa paitsi fyysisesti, myös henkisesti, ja sen edessä on vain oltava. Vampyyreista puhuessaan McDonald viittaa kauhufiktion hirviövampyyreihin, mutta sama ylivoimaisen vahvan olennon läheisyyden aikaansaama henkisyiden kokemus löytyy myös *Twilight*-

⁷ Teoksessa *The Vampyre* (1918). Lordi Ruthvenia voidaan pitää nykyisen herrasmiesvampyyrin prototyyppinä. (Leppälahti 2011, 19; Beresford 2008, 118).

⁸ Teoksessa *Varney the Vampire; or, The Feast of Blood* (1847).

saagasta, ja toisaalta myös vanhemmasta, *Draculaa* edeltäneestä vampyyrifiktiosta, johon *Twilight*-saaga osittain palaa.

Auerbach (1995, 23–38, 48–49) kiinnittää huomiota erityisesti kuun ja siihen liittyvän mystiikan yleisyyteen: Varney esimerkiksi herätetään useita kertoja henkiin täydenkuun valon avulla, eikä hänen elämänsä täten perustu yksin verelle, vaan myös muunlaiselle taikuudelle. Tässä yhteydessä mielenkiintoinen on myös maininta 1800-luvun alkupuolelta Samuel Taylor Coleridgen Geraldine-vampyyristä⁹, joka kimmeltää kuunvalossa. *Twilight*-saagan vampyyrien kimaltaminen ei siis ole vampyyrifiktiossa ennenäkemätöntä, vaan pikemminkin paluu juurille. Auerbachin (1995, 43) mukaan ajatus kuusta vampyyrin elämän antajana hylättiin *Carmillan* myötä, ja siitä tuli vain kauneuden korostaja, ei henkiinherättäjä, ja tätä ajatusta myös *Twilight*-saaga jatkaa. Kuuta merkityksellisempi taivaankappale on kuitenkin siinä aurinko: vampyyrit siirtyvät yön mystisestä hämärästä päivänvaloon, ja kimaltelevat auringossa omaa ylivoimaisuuttaan säteillen.

Auringonvalossa säihkyminen on aiheuttanut erityisen paljon ärtymystä niiden *Twilight*-saagan lukijoiden, jotka eivät identifioi itseään faniksi, keskuudessa. Tähän piirteeseen kiteytyykin jotain olennaista siitä, miten saagan vampyyrit aiemmista verenimijöistä eroavat: auringossa kimaltava, ylimaallisen kaunis hahmo on niin kiistattoman glorifioitu ja mystifioitu, ettei huonoille puolille yksinkertaisesti jää tilaa. Karin Lövgrenin (2011, 87) mukaan yksi olennaisimmista *Twilight*-saagaa vampyyrikirjallisuuden yleisistä tendensseistä erottavista piirteistä onkin se, että yleensä ikuinen elämä ja vampyyrius esitetään kirouksena, tai vähintäänkin jätetään ilmaan pieni epävarmuus sen tavoiteltavuudesta, mutta *Twilight*-saagassa tämä ei kyseenalaistu. Kuten Bella asian sanallistaa: "I couldn't really see Edward's point, to be honest. What was so great about mortality? Being a vampire didn't look like such a terrible thing – not the way the Cullens did it, anyway." (NM, 9–10) Bella asettaa vastakkain vampyyriuden ja kuolevaisuuden, eikä ymmärrä, miksi kuolevaisuus voittaisi tämän vertailun, sillä *Twilight*-saagan vampyyrit, tai ainakin Cullenit, esitetään hyvin lähellä täydellisyyttä.

⁹ Runossa *Christabel* (1816).

Mikä on tällaisten täydellisten, jumalankaltaisten vampyyrien suhde uskontoon ja uskonnolliseen kokemukseen ikuisesta elämästä? Mikä vain, toteaa Pierre Wiktorin (2011, 279–280), joka keskittyy analyysissään erikoisempiin uskonnollisiin, vampyyreihin liittyviin ilmiöihin, kuten *Twilight*-saagasta hengellisen perustansa löytäneisiin Cullenisteihin¹⁰. Wiktorinin mukaan vampyyrien muutos liittyy yleiseen asennemuutokseen yliluonnollista kohtaan ja erityisesti kirkon vallan vähenemiseen. Esimerkiksi hän nostaa sen, miten eri tavoin juuri vampyyriksi muuttunutta ihmistä – molemmissa tapauksissa naista – kuvataan *Aamunkoissa* ja Bram Stokerin *Draculassa*. Stokerin Lucy on paholaismainen, ja vampyyriksi muuttumisen mukanaan tuomat uudet voimat ovat demonisia, kun taas Bellan tapauksessa vampyyrius on todeksi tullut unelma. *Twilight*-saagassakin toisaalta on myös paholaismaisia vampyyrihahmoja, mutta vampyyrius ei tee kenestäkään automaattisesti demonista ja paha. Vajdovichkin (2011, 252) mainitsee tämän hyvän ja pahan rajan siirtymisen: *Twilight*-saagassa se ei ole ihmisten ja vampyyrien välillä, vaan vampyyrien keskellä. Stokerin vampyyreita vastaan taisteltiin risteillä ja pyhällä vedellä, mutta nyky-yhteiskunnassa kirkolla ei enää ole yhtä suurta valtaa esimerkiksi moraalikysymyksissä, joten myös vampyyri voi olla mitä vain – myös äärimmäisen moraalinen olento ja esikuva (Wiktorin 2011, 293–294). *Twilight*-saagassa vampyyrit esitetään moraalisina toimijoina, jotka ovat vapaita valitsemaan, ja elämä vampyyrina lähes kiistatta tavoittelamisen arvoisena. Siinä vampyyrin kohtaamisen herättämään hengelliseen kokemukseen tartutaan pelon sijaan haluamalla itsekin samaa jumalankaltaisuutta.

Vampyyrinelämän tavoittelu muistuttaakin hieman uskonnollista kilvoittelua. Bellan täytyy tehdä monenlaisia ”oikeita” ratkaisuja ja kestää vastoinkäymisiä, ennen kuin saa palkinnokseen ikuisen elämän. *Twilight*-saagan uskonnollisia yhteyksiä on myös tutkittu jonkin verran, ja erityisesti mainitaan usein suhde Stephenie Meyerin omaan uskontoon, mormonismiin. Margaret Toscanon analyysi on tässä suhteessa erityisen mielenkiintoinen, sillä hän pureutuu *Twilight*-saagan ja mormonismin suhteeseen pintaa syvemmältä. Toscano (2010, 21–22, 31–33) huomauttaa, että vaikka *Twilight*-saagasta on löydettävissä lukemattomia viittauksia mormonismiin ja sen uskonkappaleisiin, ei tämä kuitenkaan välttämättä tarkoita, että teokset suh-

¹⁰ Cullenistit uskovat, että *Twilight*-saagan hahmot ovat todellisia, ja hyvästä elämästä saa palkinnoksi ikuisuuden Culleneiden rinnalla (Wiktorin 2011, 290–291).

tautuisivat niihin täysin kriitikittömästi. Hänen mukaansa *Twilight*-saaga hienovaraisesti kyseenalaistaa osan nykymormonismien auktoriteettikeskeisimmistä opetuksista, ja käsittelee puolestaan sellaisia mystisempiä puolia, joita kirkko ei erikseen nykyään korosta.

Toscano (2010, 21–24) esittää, että *Twilight*-saagassa mormonismi kyseenalaistuu erityisesti kahdella tapaa: siinä rakkaus on tottelevaisuutta tärkeämpää, ja moraalista puhtautta ei saavuteta välttämällä pahan katsomistakin, kuten nykymormonismi yleensä vaatii, vaan nimenomaan siihen katsomalla ja sitä pohtimalla. Katsomiseen ja katsomatta jättämiseen olen kiinnittänyt huomiota myös tässä tutkielmassa, ja väitän, että *Twilight*-saagassa on edelleen läsnä voimakas tarve olla ajattelematta ja näkemättä pahuutta ja ikäviä asioita. Täydellistä puhtautta se ei kuitenkaan vaadi, ja esimerkiksi *Aamunkoin* lopussa Bella itse jo pitää katseensa Volturien surmaaman Irinan kuolemassa – joko siksi, että on jo voittanut kuoleman tai siksi, että tahtoo ymmärtää ja todistaa sitä. Volturit kuitenkin kätkevät tämän kuoleman viittojensa suojiin siten, ettei kukaan muu voi sitä nähdä, minkä voi tulkita viittauksena uskonnollisiin auktoriteetteihin, jotka pyrkivät päättämään ihmisten puolesta, mitä he saavat tehdä ja nähdä.

Toscanon (2010, 24–25) tulkinnassa kysymys pahan katsomisesta liittyy erityisesti valintoihin: puhtaassa mormonismissa ajatellaan, että vapaassa tahdossa on itse asiassa kysymys vapaudesta olla valitsematta väärin, ja oikea tapa toimia olisi aina helppo tunnistaa uskonnon ja sen johtajien ohjaamana. *Twilight*-saagassa näin ei aina ole, mikä on Toscanon mukaan tulkittavissa mormonismien opetusten hienovaraiseksi kyseenalaistamiseksi.

Toscanon artikkelissa *Twilight*-saaga hahmottuuakin fantastisena tulkintana enneminkin mormonismien maagisemmista ja mystisemmistä puolista, joita ei yleensä korosteta, kuin sen virallisista opetuksista. Erityisesti kaksi asiaa nousevat keskeisiksi, kun tarkastellaan saagan käsitteitä ikuisesta elämästä: ihmisten mahdollisuus tulla jumaliksi, ja kristillisestä teologiasta eroava käsitys syntiinlankeemuskertomuksesta ja Eevasta.

Vaikkei nykymormonismi Toscanon mukaan sitä erityisesti tuokaan esille, kuuluu mormonismiin siis kuitenkin ajatus, että jokainen ihminen on taivaallisten vanhempien henkinen lapsi,

joka voi nousta vanhempiensa rinnalle. Ihmisten kohtalona on lopulta tulla jumaliksi, ja *Twilight*-saagassakin Bellan ihmismuoto on ikään kuin viitta, jonka Bella heittää yltään tullessaan todelliseksi itsekseen. Vampyyrina Bellan keho on ikuinen ilon, voiman ja luomisen lähde, ja, kuten mormonismi ylösnousemuksesta opettaa, tismalleen sama kuin hänen ollessaan ihminen – vain kauniimpi ja vahvempi. (Toscano 2010, 32–33.) Tämä sointuu yhteen myös koko *Twilight*-saagassa vallitsevan kohtalonomaisuuden kanssa: kaikki on osa suurta suunnitelmaa, jonka päämääränä on parempi, kauniimpi tulevaisuus. Tässä tapauksessa tulevaisuus on kytköksissä Renesmeehen ja Bellan raskauteen, ja se liittyy myös myyttiin paratiisista ja Eevasta.

Mormonismissa Eeva ei siis ole kaiken pahan alku ja juuri, joka vietti Aataminkin maistamaan hyvän ja pahan tiedon puusta ja langetti synnin taakan koko ihmiskunnan ylle. Sen sijaan puhutaan 'viisaasta Eevasta', joka ymmärsi, että hedelmän syöminen on välttämätön osa Jumalan suurta pelastussuunnitelmaa. Ihmisyys on välttämätön välivaihe ennen kuolematto-
muutta, ja vaikka hyvän ja pahan tiedon puusta syöminen johtaakin kuolemaan, se myös tarjoaa mahdollisuuden kasvaa, oppia ja tulla siten lähemmäs jumalaa. (Toscano 2010, 24.)

Sekä Toscano että *Twilight*-saagaa ja sen uskonnollisia yhteyksiä myöskin tutkinut Lisa Lampert-Weissig (2011) näkevät Bellan "uutena Eevana", jonka valinnat heijastavat Raamatun Eevan tekemiä valintoja. Lampert-Weissigin (emt., 333–338) tulkinnassa Bellasta korostuu ennen kaikkea vapaa tahto. Hän valitsee vapaasta tahdostaan uhrata itsensä muiden tai suuremman hyvän vuoksi toistuvasti, ja onnistuu esimerkiksi todistamaan, ettei vampyyrius tarkoita hillitsemätöntä verenhimoa edes vastasyntyneenä. Toscanon (2010, 34) tulkinta puolestaan painottaa uhrausta: Bellasta tulee "mother of all living", joka on valmis riskeeraamaan oman kuolemansa muiden elämän vuoksi, kärsimään vaikka ikuisen kadotuksen rakkauden vuoksi, ja uhraamaan melkein mitä vain suuremman hyvän vuoksi. Luvussa 3.2 käsitelty uhrautuvan äitiyden ideaali nostaa siis täälläkin päätään. Bella valitsee muut ennen itseään, ja uhraa oman henkensä taatakseen omalle lapselleen jumalallisen tulevaisuuden.

Bellan valintojen ja uhrausten seurauksena syntyvä Renesmee ja hänelle kohtalonomaisesti määrätty kumppani Jacob edustavat utopiaa, jossa kuolemaa ei ole. Siinä missä vampyyrit ovat kuitenkin, niin paljon kuin sitä yritetäänkin piilottaa, eläviä kuolleita, voivat muodonmuuttajat

elää ikuisesti ilman, että heidän täytyy ensin kuolla. Sama koskee todennäköisesti Renesmeetä, ja heidän mahdollisia jälkeläisiään. Bella on siis tehnyt suurimman mahdollisen uhrauksen: antanut oman elämänsä mahdollistaakseen maailman, jossa kuolemaa tarvita: hän ei saa tätä maailmaa itselleen, mutta jälkeläisilleen.

Aamunkoi, ja sen myötä myös *Twilight*-saaga, päättyy onnelliseen, satumaiseen loppukuvaan. Bella, Edward ja Renesmee elävät yhdessä sievässä pikku metsämökissään, eikä mikään heitä uhkaa. Viimeisen luvun otsikko on ”The Happily Ever After”, ja se sopii kuvaan: onnellinen perhe jätetään elämään ikuista, onnellista elämäänsä, taivasta maan päällä. Kuten aiemmin olen osoittanut, on muuttumattomuuden ja taivaan sekä ikuisen onnen välinen yhteys kuitenkin *Twilight*-saagassa hataralla pohjalla, eikä kaikkia saagan vampyyrien keskeisiä jännitteitäkään ole saatu ratkaistua. Bella kuitenkin kertoo viimeisen luvun sadun onnellisena loppuna, ja pakottaa tarinan sanojensa kautta harmoniaan ja luo maailman, jossa kuolemaa ei tosiaanakaan ole. Onnekseen Bella sattuu olemaan päättymässä olevan kirjasarjan hahmo – hänen onnellinen loppunsa jää ikuiseksi ja muuttumattomaksi.

5 Lopuksi

Tässä tutkielmassa analysoin *Twilight*-saagan ruumiillisuutta ja sen rajoja kolmen pääteeman – muodonmuutoksen, naiseuden ja äitiyden sekä kuoleman – kautta. Suhde rajoihin hahmotui tutkielman aikana kaksijakoiseksi. Toisaalta *Twilight*-saagassa pyritään toistuvasti ylittämään erilaisia ruumiille asetettuja rajoituksia, mutta toisaalta siitä välittyy myös voimakas kaipuu selkeisiin, muuttumattomiin kategorioihin suhteessa etenkin sukupuoleen ja sukupuoli-rooleihin.

Tärkeänä taustana analyysilleni toimi vampyyrifiktion perinne, jonka osaksi *Twilight*-saagakin asettuu. Sen keskeisimpinä käännekohtina pidetään Bram Stokerin *Draculaa* vuodelta 1897 ja Anne Ricen *Veren vankeja* vuodelta 1976. Dracula nosti vampyyrit populaarikulttuuriin ja loi perustan sille, mitä nykyihmiselle tulee vampyyreista mieleen: terävät kulmahampaat, aurin-gonvalon pakoilu ja gootahtava pukeutumistyyli. Ricen teokset puolestaan käänsivät vampyyrifiktion katseen vampyyrien sisimpään, ja mahdollistivat empatian tuntemisen niitä kohtaan. Ricen vampyyrit olivat myös hyvin kauniita ja yli-inhimillisen vahvoja, ja tähän vampyyrityyppiin *Twilight*-saagankin vampyyrit osuvat. Kansanperinteen ja elokuvien hirviöt puolestaan toimivat taustana, jota vasten Cullenit näyttäytyvät kiehtovina ja erityislaatuina. *Twilight*-saagan vampyyreista kuitenkin puuttuu Ricen inhimillistetyille vampyyreillekin ominainen ajatus siitä, että vampyyrius on kirous. Sen vampyyrit ovat ainakin pintapuolisesti täydellisiä, kuin puolijumalia.

Twilight-saagaa on syytetty vampyyrimyytin kesyttämisestä, jopa kastroimisesta, ja tutkielmassani osoitin, että samoin käy myös myytille muodonmuutoksesta. Molemmilla on rikas ja alkuvoimainen kirjallinen perinne, mutta *Twilight*-saagassa niistä esitetään siistityt, melkein pä hampaattomat versiot. Siinä muodonmuutos on keino vältellä ongelmia ja paeta kriisejä, ja ihanteellinen muodonmuutos on hallittua. Hallitsemattomia puolia sisältänyt myytti siis kesytetään, aivan kuten vampyyrimyyttikin. Vampyyrit ovat aiemmassa perinteessä edustaneet jotain kauhistuttavaa, toista ja ylirajaista, mutta *Twilight*-saagassa ne ovat itsehillinnän ja ikuisen rakkauden symboleita. Hallinnan vaatimus ulottuu niin vampyyreiden kuin muodonmuuttajienkin ruumiisiin, ja mitä hillitympiä ja hallitumpia ne ja niiden muutokset ovat, sitä ideaalimpina ne esitetään.

Tutkielmani luvussa 2.3 osoitin, että ruumis on *Twilight*-saagassa identiteetin jatke, tai jopa täysin erottamattomissa minuudesta. Ruumis kertoo, millainen kukin on, ja ruumista muuttamalla voi muuttua itsekin. Vampyyriksi muuttumalla on mahdollista tulla täydelliseksi ja hallituksi, ja vapautua sitä kautta myös ulkonäköön kohdistuvista odotuksista ja paineista, ja tähän myös saagan päähenkilö Bella pyrkii. Muutos kuitenkin vaatii sen, että Bella käy läpi groteskin ja ruumiillisen synnytyksen, jossa hänen ruumiinsa hetken aikaa vuotaa hallitsemattomasti ulkopuolelle. Bellan ruumis kerrotaan tässä kohtauksessa sekä objektina että kokemukseksi, ja molemmissa se pirstaloituu. Synnytyksen aikana kauhut on hetken valloillaan, mutta sitten ne sinetöidään ulos, kun itsehillinnän symboliksi muuttuva Bella valtaa kerronnan takaisin.

Koska vampyyri ei *Twilight*-saagassa ole yksiselitteisesti paha, myös sen kautta käsitellyt teemat muuttuvat. Vampyyrin keskeisimmäksi piirteeksi nousee muuttumattomuus, ja tähän piirteeseen tiivistyy myös saagan konservatiivisen arvomaailman ydin. Liian pitkään paikoillaan pysyttelevät ja vallasta juopuneet vampyyrit saattavat siinä jähmettyä kirjaimellisesti paikoilleen, mutta Cullenit edustavat haavetta siitä, että olisi mahdollista jäädä ikuisesti muuttumattomaksi ja pitää kiinni menneestä samalla, kun tavoittelee upeaa tulevaisuutta. Konservatiivisuus paikallistuu *Twilight*-saagassa erityisesti sukupuolirooleihin, ja päähenkilö Bella löytääkin onnen juuri perinteisestä naisen paikasta, vaimona ja äitinä. Samalla hän on kuitenkin myös vampyyri, minkä voi nähdä myös omaksi itsekseen kasvamisen ja emansipaation kuvana. Naiseuden ja äitiyden teemojen käsittely on vampyyrifiktioille epätyypillistä, ja sen analyysi osoittautui tutkielmassani erityisen hedelmälliseksi.

Tutkielmani kolmannessa luvussa osoitin, että äidiksi tuleminen on *Twilight*-saagassa olennainen, erottamaton osa naiseutta. Jokainen sen naishahmoista haluaa äidiksi, ja tuo halu kumpuaa naisruumiista siihen kuuluvana, itsestään selvänä ja luonnollisena. Samantapaisena näytetään myös Aamunkoissa kuvattu Bellan raskaus: siitä hetkestä alkaen, kun hän ymmärtää olevansa raskaana, hän on täydellinen, ideaali äiti. Luonnollisuuden liitin tutkielmassani Adrienne Richin ajatteluun äitiyden instituutioista ja kokemuksesta toisistaan erillisinä asioina. Äitiyden instituutio pitää yllä naiseuteen ja äitiyteen liittyviä valtarakenteita, ja yksi tärkeim-

mistä keinoista tässä on instituutiosta kumpuavien vaatimusten luonnollistaminen naisruumiista lähtöisin oleviksi. Raskautensa aikana Bella on luonnostaan ja yrittämättä ideaali äiti, ja ideaaliksi paljastuu raskauteen/äitiyteen kietoutuminen, äänettömyys ja alisteisuus sikiölle tai jopa itselleen elämälle.

Bellan raskauden aikana kertojana toimii Jacob, minkä totesin etäännyttävän kerrontaa Bellan näkökulmasta ja tarjoavan paikkoja myös hänen totuutensa kyseenalaistamiselle. Jacob käyttää Bellan raskaana olevan ja synnyttävän ruumiin kuvaamiseen kauhukuvastoa, jota Bellan kertojanaani ei nosta esiin. Tällöin on mahdollista havaita myös rivien välistä nousevaa vastarinta ehdottoman äidinrakkauden vaatimusta kohtaan. Aamunkoin johdantoluvussa Bella kysyy käsittääkseni paitsi retorisesti, myös hieman tosissaan, miten olisi mahdollista päästä irti itsettömän, kaikenkielelevän äidinrakkauden vaatimuksesta.

Twilight-saagan vastaanottoon kuului paljon huolta siitä, miten se vaikuttaa siihen nuoreen lukijakuntaan, jolle se pääasiassa on suunnattu. Saagan arvomaailma on hyvin konservatiivinen ja heteronormatiivinen, ja huoli sinänsä ymmärrettävä: jos kaikki tekisivät kuin Bella, olisi maailma täynnä vanhempien miesten hyväksikäyttämiä nuoria tyttöjä ja teiniraskauksia. Mielestäni saagan vaikutuksista huolehtimisessa on kuitenkin aimo annos lukijakunnan aliarviointia, ja myös saagan tutkimuksessa tulkinnot ovat tätä monipuolisempia. Näen *Twilight*-saagan fantasiana, jossa sovitaan yhteen kahtalaiset, keskenään ristiriidassa olevat odotukset, jotka näyttävät sulkevan toisensa pois, mutta sopivat lopulta täydellisesti yhteen. Bellaan kohdistuu samaan aikaan sekä vaatimus asettua perinteiseen naisen rooliin äidiksi ja vaimoksi, että olla moderni ja itsenäinen nainen, joka valitsee itse kohtalonsa ja tekee omat päätöksensä. Eksplisiittisesti Bella vastustaa ajatusta nuorena naimisiin menosta ja lapsista, mutta löytää lopulta onnen juuri näistä asioista ja valitsee ne itse. Vampyyriksi muuttumisen kautta hänestä tulee myös vahva toimija, eikä hänen milloinkaan tarvitse valita uran ja perheen väliltä. Yhtä harmonisesti ratkeaa myös Bellan, Edwardin ja Jacobin kolmiodraama, sillä Jacob kuuluukin Bellan elämään hänen tulevana vävynään, ei hylättynä poikaystäväehdokkaana.

Aamunkoin ensimmäisen kirjan epigrafi on alku Edna St Vincent Millayn runosta, ja siinä tiivistyy saagan taipumus välttää ikäviä asioita:

Childhood is not from birth to a certain age and at a certain age
 The child is grown, and puts away childish things.
 Childhood is the kingdom where nobody dies. (BD.)

Koko runo on paljon pidempi, ja puhuu menettämisen tuskasta, joka täytyy väistämättä jossain vaiheessa elämäänsä kokea, mikäli siinä on merkityksellisiä ihmisiä. *Twilight*-saagassa siiteerataan kuitenkin vain sen alkua, ja kaikki kuolemaa, aikuistumista ja muutosta käsittelevä jää pois. Toinen elämä vampyyrina on lapsuuden valtakunta, jossa kukaan ei kuole, eikä myöskään tarvitse koskaan tehdä aikuisuuteen kuuluvia päätöksiä siitä, mitä ainutkertaisella elämällään tekisi. Vampyyrina on ikuisesti aikaa puuhastella jotain itselleen mieluista kuin entisajan aristokraatti, eikä yhdestäkään itselle tärkeimmästä ihmisestä tarvitse luopua. Kuolemassa kammottavinta on *Twilight*-saagassa siihen liittyvä ruumiin hajoaminen, ja vampyyriksi muuttumalla sitäkin pääsee pakoon.

Tutkielmani neljännessä luvussa osoitin, miten *Twilight*-saaga kuolemaa kätkee, välttää ja ylittää, tai ainakin yrittää. Kuolema on siinä samanaikaisesti liian kauhistuttavaa katsottavaksi, että mahdoton unohtaa tai sivuuttaa täysin. Välillä se kiedotaan melodraaman ja romantiikan pumpuliin, jossa sen ruumiillinen puoli voi unohtua, ja silloin, kun näin ei voi tehdä, suuntaa kertoja katseensa joko sen ohi tai kokonaan pois päin. Vampyyrinruumiiden kuvauksessa kuolema verhotaan kauneuteen ja kivimäisyyteen, mutta onnistumatta – vampyyrit ovat eläviä kuolleita, eikä sen sanomatta jättäminen muuta asiaa miksiäkään. Eläviin kuolleisiin liittyy kuitenkin myös ikuinen elämä, ja vampyyriin on aina liittynyt myös viitteitä hengellisyyteen tai uskonnollisiin kokemuksiin. Vanhassa, Draculaa edeltäneessä kuvastossa vampyyreissa oli jotain mystistä, sen jälkeen kuvaan astui pelko epäpyhän voiman edessä, ja lopulta nykyvampyyrifiktiossa ja *Twilight*-saagassa halu tulla itsekin kuolemattomaksi. *Twilight*-saagassa vampyyrin ikuinen elämä rinnastuu mormonismin opetukseen siitä, miten ihmisistä on tarkoitus tulla lopulta jumalia, mikä sekin on vampyyrifiktiossa uutta.

Toistuvia teemoja *Twilight*-saagassa ja tutkielmassani ovat konfliktien maton alle lakaiseminen, ikävistä asioista pois päin katsominen ja harmonian tavoittelu. Sen onnellisissa loppuissa, ristiriidattomiksi paljastuvissa ristiriidoissa ja kohtalonomaisuudessa on jotain liian hyvää ollakseen totta. Onnen ja harmonian rikkumattomuudesta syntyy tunne pakottamisesta, ja

tämä paikallistuu osittain Bellan kertojanääneen. Hän kertoo kaiken kauniiksi, välttää katso-
masta sitä mikä on rumaa ja pelottavaa ja kuvaa esimerkiksi vampyyrit kauhufiktion hirviöiden
sijaan romanttisina sankareina. Liian ihmeellinen ja kaunis maailma kutsuu myös vastustavaa
luentaa, ja osa *Twilight*-saagan siloitellusta maailmankuvasta ja sen perinteisistä arvoista
osoittautuu kestäättömiksi kuin varkain. Konservatiivisuuden, pehmeiden ja harmonian alta
kuulaa silloin tällöin myös toisenlaisia, ristiriitaisia ääniä. Bellan valintana esitetty ideaali äi-
tiys ei välttämättä ole sitä, maailman suloisimpana ja herttaisimpana lapsena kuvattu Renes-
mee voidaan nähdä myös hirviönä, eikä muuttumattomuus olekaan täydellisyyden ja onnelli-
suuden synonyymi. Tämä antaa aihetta olettaa, ettei ristiriitoja ole tosiasiassa onnistuttu ko-
konaan hävittämään ja ratkaisemaan, vaan ne on vain lakaistu maton alle.

Twilight-saaga on satu, utopia, fantasiatila: paikka, jossa rajoituksia ei ole, tai ainakaan näytä
olevan. Se on fantasia siitä, ettei ruumiilla olisi rajoja: sen vampyyrit ovat upeita puolijumalia,
äitiys ja naiseus eivät kahlitse vaan vapauttavat, ja kuolema on voitettavissa. Tämä fantasia on
lopulta hyvin hauras, mutta entä sitten – fantasia on fantasiaa, eikä sitä ole aina tarkoitus tai
edes halua tosiasiassa toteuttaa.

Lähteet

Kohdetekstit

- T = Meyer, Stephenie 2010 (2005). *Twilight*. London: Atom.
 NM = Meyer, Stephenie 2010 (2006). *New Moon*. London: Atom.
 E = Meyer, Stephenie 2010 (2007). *Eclipse*. London: Atom.
 BD = Meyer, Stephenie 2010 (2008). *Breaking Dawn*. London: Atom.

Muut kaunokirjalliset lähteet

Ovidius Naso, Publius 1997. *Muodonmuutoksia. (Metamorphoseon libri I-XV)*. Suom., esipuhe ja hakemisto Alpo Rönty. Porvoo: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

Ames, Melissa 2010. Twilight Follows Tradition: Analyzing “Biting” Critiques of Vampire Narratives for Their Portrayals of Gender and Sexuality. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (ed.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang, 37–53.

Auerbach, Nina 1995. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Babb, Genie 2002. Where the Bodies are Buried. Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character. *Narrative* 10:3, 195–221.

Beauvoir, Simone de 2009. *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit. (Le deuxième sexe I, 1949.)* Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Beauvoir, Simone de 2011. *Toinen sukupuoli II. Eletty kokemus. (Le deuxième sexe II, 1949.)* Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Beresford, Matthew 2008. *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books.

Bray, Rosemary 1993. First Stirrings. Patricia Foster (ed.), *Minding the Body. Women Writers on Body and Soul*. New York & al: Doubleday, 139–145.

Bronfen, Elisabeth 1996 (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.

Budruweit, Kelly 2016. Twilight's Heteronormative Reversal of the Monstrous: Utopia and the Gothic Design. *Journal of the Fantastic in the Arts* 27:2, 270–289.

Butler, Erik 2013. *The Rise of the Vampire*. London: Reaktion Books.

Curti, Lidia 1998. *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*. Basingstoke & London: MacMillan press.

DuBois, Rachel 2012. Coming to a Violent End: Narrative Closure and the Death Drive in Stephenie Meyer's "Twilight" Series. Anne Morey (ed.), *Genre, Reception, and Adaptation in the 'Twilight' Series*. Farnham: Ashgate, 131–145.

Encyclopedia of Fantasy 1997 <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php> (8.4.2019)

Gelder, Ken 1994. *Reading the Vampire*. London & New York: Routledge.

Giebert, Stefanie 2012. A Place for the Silver Horde or No Country for Old Men? Age and Aging in Fantasy and Science Fiction. Sabine Coelsch-Foisner & Sarah Herbe (ed.), *New Directions in the European Fantastic*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 187–196.

Goodwin, Sarah Webster & Elizabeth Bronfen (ed.) 1993. *Death and Representation*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Gray, Jonathan 2003. New Audiences, New Textualities. Anti-Fans and Non-Fans. *International Journal of Cultural Studies* 6:1, 64–81.

Hakola, Outi 2015. *Rhetoric of Modern Death in American Living Dead Films*. Bristol & Chicago: Intellect.

Hakola, Outi & Sari Kivistö (ed.) 2014. *Death in Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Hallab, Mary Y. 2009. *Vampire God: the Allure of the Undead in Western Culture*. Albany: State University of New York Press.

Harter, Deborah A 1996. *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*. Stanford: Stanford University Press.

Heinämaa, Sara 2009. Ennenkuulumaton tutkimus naisen olemisesta: johdatus Simone de Beauvoirin *Toiseen sukupuoleen*. Simone De Beauvoir, *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. (*La deuxième sexe I*, 1949). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 9–28.

Heyworth, Gregory 2009. *Desiring bodies. Ovidian Romance and the Cult of Form*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Homanen, Riikka 2016. Suhteellinen ja moninainen sikiö. Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 57–80.

Homanen, Riikka 2014. Raskaus, biologia ja äidillinen osaaminen. Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (toim.), *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Tampere: Vastapaino, 86–123.

Hopkins, Lisa 2005. *Screening the gothic*. Austin: University of Texas Press.

Jameson, Celia & Julia Dane 2014. Bite Me! The *Twilight* Saga, a Fantasy Space of Self-Transformation as Self-Realization. *Journal of Communication Inquiry* 38:3, 243–258.

Jokinen, Eeva, Marja Kaskisaari & Marita Husso (toim.) 2004. *Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino.

Kane, Kathryn 2010. A Very Queer Refusal: The Chilling Effect of the Cullen's Heteronormative Embrace. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (ed.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang, 103–118.

Kokkola, Lydia 2011. Sparkling vampires: Valorizing self-harming behavior in Stephenie Meyer's *Twilight* series. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature* 49:3, 33–46.

Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti – tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Kuusisto, Pekka 1991. *Metamorfoosifantasia*. Oulu: Oulun yliopisto, Monistus- ja Kuvakeskus.

Kärrholm, Sara 2011. Loving you is like loving the dead. Erotization of the dead body. Mariah Larsson ja Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 47–62.

Lampert-Weissig, Lisa 2011. A Latter Day Eve: Reading *Twilight* through *Paradise Lost*. *Journal of Religion and Popular Culture* 23:3, 330–341.

Larsson, Mariah 2011. 'I know what I saw'. The female gaze and the male object of desire. Mariah Larsson & Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 63–80.

Leppälahti, Merja 2011. Vampyyrin muodonmuutos. Rauhattomasta vainajasta romantiseksi sankariksi. Tuomas Hovi & Merja Leppälahti (toim.), *Vampyyrit kansanperinteestä populaarikulttuuriin*. Turku: Uniprint, 12–26.

Lövgren, Karin 2011. Fear of ageing – negotiating age. Mariah Larsson & Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 81–95.

May, Elaine Tyler 1998. Nonmothers as Bad Mothers. Infertility and the “Maternal Instinct”. Molly Ladd-Taylor & Lauri Umansky (ed.), *“Bad” Mothers. The Politics of Blame in Twentieth-Century America*. New York & London: New York University Press, 198–219.

McDonald, Beth E. 2004. *The Vampire as Numinous Experience. Spiritual Journeys with the Undead in British and American Literature*. Jefferson & London: McFarland & Company.

McGeough, Danielle Dick 2010. Twilight and Transformations of Flesh: Reading the Body in Contemporary Youth Culture. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (ed.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang, 87–102.

McIlwain, Charlton D. 2005. *When Death Goes Pop. Death, Media & the Remaking of Community*. New York et al: Peter Lang.

Merskin, Debra 2011. A boyfriend to die for: Edward Cullen as Compensated Psychopath in Stephenie Meyer’s *Twilight*. *Journal of Communication Inquiry* 35, 157–178.

Mikkonen, Kai 1997. *The Writer’s Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*. Tampere: Tampere University Press.

Nevárez, Lisa 2015. What to Expect When You Are Expecting (a Vampire): Reading the Vampire Child. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 26:1, 92–112.

Murnane, Ben 2013. “Exactly My Brand of Heroin”: Contexts and the Creation of the *Twilight* Phenomenon. Barbara Brodman & James E. Doan (ed.), *Images of the Modern Vampire: The Hip and the Atavistic*. Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 123–133.

Nevárez, Lisa 2015. What to Expect When You Are Expecting (a Vampire): Reading the Vampire Child. *Journal of the fantastic in the Arts*. 26:1, 92–112.

Nykqvist, Karin 2011. The body project. Mariah Larsson & Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 29–45.

Oakley, Ann 1990 (1984). *The Captured Womb. A History of the Medical Care of Pregnant Women*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell.

Palin, Tutta 1996. Ruumis. Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 225–244.

Poe, Edgar Allan 1964 (1846). The Philosophy of Composition. *Poe’s Poems and Essays*. London: Dent, 163–177.

Rich, Adrienne 1981 (1976). *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago.

Rudd, David 2009. Metamorphic, Metaphoric and Metanarrative of Childhood. Barbra Drillsma-Milgrom ja Leena Kirstinä (ed.), *Metamorphosis in Children's Literature and Culture*. Turku: Enostone, 17–27.

Russell, Catherine 1995. *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Ryan, Mary 2015. Once Bitten: Patriarchy and feminism in the *Twilight* saga. Nadine Farghaly (ed.), *Beyond the Night: Creatures of Life, Death and the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 136–157.

Sheffield, Jessica & Elyse Merlo 2010. Biting Back: Twilight Anti-Fandom and the Rhetoric of Superiority. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (ed.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang, 207–222.

Silver, Anna 2010: *Twilight* is not good for maidens: gender, sexuality, and the family in Stephanie Meyer's *Twilight* series. *Studies in the novel* 42: 1&2, 121–138.

Stolar, Batia Boe 2013. The politics of reproduction in Stephanie Meyer's *Twilight* saga. Barbara Brodman & James E. Doan (ed.), *Images of the Modern Vampire. The Hip and the Atavistic*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 157–170.

Thorne, Tony 2000. Children of the Night: Of Vampires and Vampirism. Lontoo: Indigo-Orion.

Toscano, Margaret M. 2010. Mormon Morality and Immortality in Stephanie Meyer's *Twilight* Series. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (ed.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang, 21–36.

Trites, Roberta Seelinger 2000. Disturbing the Universe : Power and Repression in Adolescent Literature.

Tymieniecka, Anna Teresa 2004. *Metamorphosis. Creative Imagination in Fine Arts Between Life-Projects and Human Aesthetic Aspirations*. Dordrecht, Boston ja Lontoo: Kluwer Academic Publishers.

Vajdovich, Györgyi 2011. "I'm with the vampires, of course". *Twilight* novels and films as vampire stories. Mariah Larsson & Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 247–262.

Vesterinen, Ervo 2017. *Naisen ruumiin historia*. Helsinki: Into kustannus.

Warner, Marina 2004. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Winer, Joyce 1993. The Floating Lightbulb. Patricia Foster (ed.), *Minding the Body. Women Writers on Body and Soul*. New York & al: Doubleday, 33–51.

Wiktorin, Pierre 2011. The Vampire as a Religious Phenomenon. Mariah Larsson & Ann Steiner (ed.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Lund: Nordic Academic Press, 29–45.

Winer, Joyce 1993. The Floating Lightbulb. Patricia Foster (ed.), *Minding the Body. Women Writers on Body and Soul*. New York & al: Doubleday, 33–51.